NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 08228253 8

1830-32 m
Transfer from Circ. Dept.
JUN 1913

Verſuch
einer geordneten
Theorie der Tonsezkunst
zum Selbſtunterricht,
mit Anmerkungen für Gelehrtere,
von
Gottfried Weber.

Erster Band.
Grammatik der Tonsezkunst.

PUBLIC LIBRARY

Mainz
in der Hofmusikhandlung von B. Schott,
1817.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
651099
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS.
R 1913 L

Seiner Königlichen Hoheit

Ludewig

Grosherzogen von Heſſen
und bei Rhein, ꝛc. ꝛc. ꝛc.

seinem allergnädigsten

Fürsten und Herrn

widmet das Beste was er vermag

als Zeichen

unbegrenzter Verehrung

gegen den

Herrscher, Menschen

und Kunstgelehrten

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

der Verfasser.

Vorrede.

In der Kunst eilet die Ausübung stets der Theorie voran, und diese, sich nur allmälig an den Erzeugnissen der ersteren heranbildend, bleibet so lange hinter ihr zurük, als die Kunst selber, ohne noch stille zu stehen, ihrer Vollendung entgegen blüht. Das alles ist gegründet in der Natur und in der Entwikkelungsgeschichte einer jeden Kunst. Ausser allem Verhältnis aber ist, in der unsrigen, der Vorsprung der seit etwa drei Jahrzehnten zu so herrlicher Ausbildung emporgestiegenen praktischen Tondichtung, vor der noch immer ziemlich rohen Komposizionslehre. Wer dies leztere Urtheil zu streng findet, der frage nur

die Unzahl derjenigen, so es noch täglich fruchtlos versuchen, aus unsern bis jezo vorhandenen Lehrbüchern der Komposizion, oder gar aus leidigen Generalbassschulen, Licht zu schöpfen.

Je unbebauter nun dieses Feld unserer Literatur noch immer da liegt, je dringender das Verlangen nach Belehrung über die Grundsäze der Harmonielehre sich hören lässt, je allgemeiner es unter allen weiter strebenden Tonkünstlern und Tonkunstfreunden, die nicht blos mechanische Ausüber, oder blos geniessende Dilettanten sein wollen, sich verbreitet: desto mehr ist es Pflicht eines jeden, die vernachlässigte Theorie ihrer Ausbildung so viel näher bringen zu helfen, als er nach seinen Kräften dieses vermag.

Ob und in welchem Mase nun ich dieses vermogt, und in wie fern mein Versuch in der Ausarbeitung mir

gelungen sei, darüber bin ich weit entfernt mir hier ein Selbsturtheil nach Vorredner-Weise anzumasen: wol aber glaube ich, was meine *Behandlungsart* des Gegenstandes betrifft, ungeachtet sie von allen Darstellungsarten und Sistemen, welche mir vorangegangene berühmte oder unberühmte Theoristen aufgestellt haben, durchaus nichts entlehnt, sondern durchaus mein Eigenthum ist, doch darum nicht weniger mit aller der Wahrheit schuldigen Unbefangenheit und Furchtlosigkeit offen bekennen zu müssen, dass ich *diese Behandlungsart* für die einzige zwekmässige und der Natur des Gegenstandes angemessene halte, und für die einzig geeignete, um den unklaren Nimbus zu beseitigen, welcher, nicht sowol aus den eigenthümlichen Schwierigkeiten des Gegenstandes, als aus der Beschränktheit der bisherigen

Darstellungsarten entspringend, dem Kunstjünger den Zutritt in das innere Wesen seiner Kunst so sehr zu erschweren pflegt.

Es ist auf der einen Seite dieses eben so wenig eitler Dünkel, als es auf der Andern blos herkommliche vorrednerische Bescheidenheit ist, wenn ich erkenne, dass in der Ausarbeitung meines Planes gar Manches noch unvollkommen, ja unerschöpft geblieben ist: eine nothwendige Folge der Unermesslichkeit des noch nie nach erschöpfendem Plan bearbeiteten Feldes, dessen ganzer Umfang, (also auch seine bis jezt übersehenen und darum unbebaut gebliebne Streken) übrigens eben durch meine Darstellung erst überschaulich werden, und dessen überreichen Boden vollständig zu bebauen, mehr als ein Menschenalter, mehr als eines Menschen bedungene Kräfte, und

— Folianten erfordern würde. Darum also mit der tiefsten und gerechtesten Ueberzeugung, dass die Ausarbeitung meines Versuches unmöglich vollkommen, oder auch nur vollendet sein könne, bitte ich angelegentlich um die Mitwirkung aller einsichtigen Freunde der Kunst, und danke im voraus für jedes gewichtige Urtheil, für jede Berichtigung und Vervollständigung meiner Lehre. In welchem zarten oder rauhen Gewande sie auch (sei es nun öffentlich, oder durch Privatzuschrift) erscheinen mögen: immer werden sie mir, als Gewinn für die Kunstlehre und als Belehrung für mich, höchlichst willkommen sein.

Worin übrigens die Eigenthümlichkeit meiner Behandlung besteht, soll und kann hier nicht mit wenigen Worten angegeben, sondern muss aus dem Buche selbst entnommen werden,

in dessen Verlauf auch die Gründe meiner Ansichten an den betreffenden Stellen geprüft, und soweit entwikkelt sind, als dies an der Stelle, wo es geschah, schon möglich war.

Eben dies Leztere war aber in diesem ersten Bande noch nicht überall vollständig möglich; und zwar darum, weil die harmonischen Wahrheiten keineswegs, (wie Manche gemeint, oder zu meinen affektirt,) so wie in einer philosophischen Wissenschaft aus einem einzigen unabhängigen obern Prinzip fliessend, einander sämmtlich und gleichsam tabellarisch untergeordnet, sondern zum bei weitem grössten Theile einander wechselseitig koordinirt sind, die Eine, die Andere wechselseitig bedingend, begründend und erzeugend, durch dieselbe zugleich bedungen, begründet und erzeugt wird; indess man, bei Darstellung des so vielfältig und

überall vor und rükwärts ineinandergreifenden Harmoniesistems auf dem Papier, doch nicht alles Zusammenwirkende auf einmal, sondern nur Eines um das Andere sagen, das aus so vielen von den verschiedensten Richtungen her wirkenden Fäden zusammengesezte Sistem und dessen innern Zusammenhang, nicht auf Einmal von dem Leser entfalten, und auf die Papierfläche ausbreiten, sondern nur Stükweise ein Glied um das andere betrachten und erklären, und erst am Ende dieses ganzen gleichsam anatomischen Verfahrens, das physiologische Ineinandergreifen aller einzelnen Theile, und die vollkommene Konsequenz, mit welcher Eines das Andere wechselseitig begründet und bewährt, überschauen lassen kann. Daher kommt es denn auch, dass, zumal in diesem ersten Bande, bei manchem Saz, zu dessen Feststellung oft eine Menge Grün-

de mitwirken, welche selbst vielleicht erst einige hundert Paragraphen später vorgetragen und verstanden werden können, statt einer gleich vollständigen Begründung desselben, erst noch auf den Verfolg verwiesen werden musste, und dass also, erst je weiter wir im Vortrage vorrüken werden, das innere Wesen der Harmonie nur nach und nach immer mehr ins Licht treten, und erst am Schlusse des mit so vielseitiger Wechselwirkung ineinandergreifenden Ganzen, in seiner vollen Bündigkeit, in seinem ganzen interessanten Zusammenhang klar erscheinen kann; weshalb denn auch der zweite Band, in welchem die Ernte an Resultaten erst angeht, den Ersten an Fruchtbarkeit und Interesse sehr überwiegen wird.

Geschrieben im Februar 1817.

In der 3ten Zeile des §. 34 *st.* fünf *sezze* vier; *Z.* 6 *v. u. st.* Neben *s.* Noten. §. 36. *Z.* 2 *st.* tiefen *s.* tiefsten. *S.* 64. *Z.* 11. *st.* obere *s.* untere.

Inhalt.

Erster Band.

Erstes Buch.

VORKENNTNISSE.

Erste Abtheilung.

Begriff von Ton und Tonsezkunst.

I. Ton. §. 1.

II. Tonkunst. §. 11.

Zweite Abtheilung.

Beschreibung unsers Tonsistems.

I. Tonbegrenzung und Tonabtheilung überhaupt. §. 19.

II. Namen der Töne. §. 22

III. Notirung der Tonhöhen. Notensistem.

A.) Notenlinien. §. 31.

B) Notenschlüssel. §. 35.

C.) Chromatische oder Versezungs - und Widerrufungszeichen.

1.) Einfache. §. 39.

2.) Doppelte. §. 42.

D.) Bezifferung, Generalbass. §. 44.

IV. Tonentfernung, Intervalle.
A.) Intervalle im Allgemeinen. §. 45.
1.) Notenstufen überhaupt. §. 46.
2.) Halbe Stufen, halbe Töne. §. 48.
3.) Grosse und kleine Stufen. §. 49.
B.) Intervalle insbesondre. Nähere Betrachtung der Intervalle. §. 52.
1.) Intervallenabzählung. §. 53.
2.) Intervallenmessung. §. 59.
a.) Grosse und kleine Intervalle. §. 60.
b.) Verminderte und übermässige. §. 62.
Verminderte. §. 63.
Uebermässige. §. 64.
c.) Doppeltverminderte und doppeltübermässige. §. 65.
3.) Mehrdeutigkeit der Intervalle. §. 66.
4.) Umkehrung der Intervalle. §. 68.
5.) Uebersicht der Intervallengrössen. §. 72.
6.) Ueber sogenannte kon- und dissonirende Intervalle. (S. 74.) §. 75.

Dritte Abtheilung.

Rhythmik.

I. Begriff von Rhythmus und Takt. §. 76.
II. Bezeichnungen der Zeitdauer. §. 78.
A.) Geltung der Noten und Pausen. §. 78.
B.) Tempobezeichnung. §. 81.

III. Takteintheilung. Einfache Taktarten. §. 82.

A.) Grade Taktarten. §. 87.

1.) Zweizweiteltakt. §. 87.

2.) Zweiviertelakt, $\frac{2}{8}$ - $\frac{2}{16}$ - Takt. §. 94.

3.) Zweieinseltakt. §. 96.

B.) Ungrade Taktarten. §. 98.

1.) Dreizweiteltakt. §. 99.

2.) Dreiviertel, $\frac{3}{8}$ - $\frac{3}{16}$ - Takt. §. 100.

3.) Grosser $\frac{3}{1}$ - Takt. §. 101.

C.) Eigentlicher Nuzen dieser verschiedenen Bezeichnungen. §, 102.

IV. Zeitgewicht.

A.) Ueberhaupt. §. 103.

B.) Schwere und leichte Taktheile. §. 104.

C.) Gewichtsverschiedenheit der Taktglieder und kleinerer Zeittheile. §. 105.

D.) Gewichtsverschiedenheit grösserer Zeitgruppen. §. 106.

V. Rhythmische Perioden.

A.) Ueberhaupt. §. 107.

B.) Verschiedene Gattungen. §. 110.

C.) Leichte und schwere Takte. §. 112.

VI. Zusammengesezte Taktarten. §. 113.

A.) Grade Zusammensezungen grader Taktarten. §. 114.

B.) Grade Zusammensezungen ungrader Takte. §. 115.

C.) Ungrade Zusammensezungen grader Takte. §. 117.

D.) Ungrade Zusammensezungen ungrader Takte. §. 118.
E.) Mehrfach zusammengesezte Taktarten. §. 119.
F.) Nuzen der verschiednen Bezeichnungsart zusammengesezter Taktarten. §. 121.
VII. Mehr- als dreitheilige Taktarten, fünftheilige u. s. w. §. 125.
VIII. Unterbrechungen des Rhythmus. §. 129.
IX. Chronometrische Tempobezeichnung. §. 130.

Zweites Buch.
Harmonielehre.

Erste Abtheilung.
Verbindung mehrer Töne zu Harmonieen, Akkordenlehre.

I. Grundharmonieen. §. 134.
A.) Aufzählung der Grundharmonieen. §. 135.
B.) Unsre Bezeichnungsart derselben. §. 141.
II. Umgestaltungen der Grundharmonieen. §. 142.
A.) Umgestaltungen der Lage.
1.) Verlegung überhaupt. §. 143.
2.) Verwechslung der Bassnote. §. 144.
Erste Verwechslung. §. 148.
Zweite Verwechslung. §. 150.
Dritte Verwechslung. §. 151.
Herkömmliche Benennungen. §. 153.

3.) Enge und zerstreute Lage. §. 155.
B.) Verdoppelung. §. 159.
C.) Auslassung. §. 161.
D.) Hinzufügung einer None, §. 165.
1.) Grosse None. §. 167.
2.) Kleine None. §. 172.
E.) Zufällige Erhöhung der Terz der Septimenharmonie mit kleiner Quinte. §. 178.
F.) Brechung. §. 188.
G.) Harmoniefremde Töne. §. 189.
III. Harmonische Mehrdeutigkeit. §. 190.
A.) Enharmonische. §. 191.
B.) Einfache harmonische. ebend.
IV. Konsonirende und dissonirende Akkorde und Töne. §. 193.

Zweite Abtheilung.

Tonart.

I. Tonart überhaupt. §. 200.
II. Eigenthümliche Harmonieen der Tonart. §. 205.
A.) Wesentlichste Harmonieen der Tonart. §. 207.
B.) Eigenthümliche Nebenakkorde. §. 210.
III. Tonleiter überhaupt. §. 211.
A.) Harte Tonleiter. §. 216,
1.) Harte Normaltonleiter, §. 217.
2.) Transponirte harte Tonleitern. §. 231.

B.) Weiche Tonleiter. §. 231.
1.) Weiche Normaltonleiter. §. 232.
2.) Transponirte weiche Tonleitern. §. 223.
IV. Chromatische Vorzeichnung. §. 136.
V. Vollständige Aufzählung aller einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen. §. 242.
VI. Bezeichnungsart der Harmonieen in Ansehung ihres Sizes. §. 247.
VII. Mehrdeutigkeit des Sizes. §. 251.
VIII. Grenzen der Mehrdeutigkeit des Sizes. §. 262.
IX. Zusammenstellung der bisher betrachteten Arten von Mehrdeutigkeit. §. 268.
X. Verwandtschaft der Tonarten. §. 272.
A.) Nächste Verwandte der harten Tonarten. §. 273.
B.) Nächste Verwandte der weichen Tonarten. §. 280.
C.) Verwandte zweiten Grades der Durtonarten. §. 287.
D.) Verwandte zweiten Grades der Molltonarten. §. 289.
E.) Entferntere Verwandtschaften. §. 290.
F.) Tabelle aller Tonartenverwandtschaften. §. 291.
XI. Karakteristik der verschiedenen Tonarten. §. 292.
A.) Temperatur. §. 294.
B.) Tonfarbe. §. 303.

XII. Kennzeichen, aus welchem Ton ein Tonstük gehe. §. 306.

XIII. Antike griechische oder Kirchentonarten. §. 308.

Im folgenden Bande.

Lehre von der Verbindung mehrer Harmonieen zu einem Tonstük, und insbesondere von dem Folgen einer Harmonie auf die andere, Harmonieenverbindung, Modulation. Leitereigene Modulation. Ausweichungen.

Dann

Melodik, Lehre von der melodischen Fortschreitung der Intervalle, Stimmenführung, Kontrapunkt, u. s. w.

VORBEMERKUNG.

Diejenigen Leser welche die Grundsäze der Tonsezkunst aus diesem Buche allererst erlernen wollen werden gebeten, alles was darin unter der Ueberschrift ANMERKUNG *vorkommt vorerst zu überschlagen.*

Google

Erstes Buch.
Vorkenntnisse.

Erste Abtheilung.
Begriff von Ton und Ton-Kunst.

(*Vergl. meine Abhandl. in* N.° 50 *und* 51 *der Leipziger allgem. musikal. Zeitung von* 1815.)

I. Ton.

§. 1.

Alles was unser Gehör empfindet, was wir durch das Ohr vernehmen, kurz jedes was wir hören, ist ein Laut, Schall oder Klang.

Nach unbezweifelten phisicalischen Untersuchungen bestehet jeder Schall, jeder Laut oder Klang in einer im Gehör erregten Empfindung des Erzitterns (Vibrirens) eines Körpers, welches entweder von der Luft oder durch sonst irgend einen Zwischenkörper bis zu unsern Gehörwerkzeugen fortgepflanzt wird. Wenn irgend ein Körper, (zumal ein sehr elastischer — übrigens ist jeder Körper mehr oder weniger elastisch —) erschüttert wird, z. B. wenn man eine Gloke, eine Stimmgabel, eine gespannte Saite, anschlägt, anstreicht oder zupft, so versezt man sie dadurch in eine Erzitterung, ihre Theile fangen an hin und her zu schwingen, zu vibriren, (an tiefen Basssai-

ten kann man diese Schwingungen mit blosem Auge sehen,) und so lange dieses Schwingen und Vibriren dauert, hört man einen Laut oder Klang, dessen Stärke zugleich mit der Stärke der Schwingungen abnimmt, und verschwindet wenn die Schwingungen aufhören.

§. 2.

Was für ein Klang nun durch die Vibrazion eines Körpers hervorgebracht wird, dieses hängt von der Beschaffenheit des vibrirenden oder klingenden Körpers ab: der Schall ist nämlich

1) entweder stark oder schwach. Die Stärke des Klanges hängt nicht von der grössern oder geringern Stärke des Anschlags allein ab, sondern hauptsächlich auch von der grössern oder geringern Elastizität des Körpers. So z. B. bewirkt ein Schlag auf eine Gloke, auf ein angespanntes Trommel- oder Paukenfell, einen stärkern Klang als ein weit stärkerer Schlag auf ein Stük Blei, auf ein loses Stük Leder; weil Glokengut ein sehr elastischer Körper ist, Blei aber ein sehr unelastischer — weil Leder an sich sehr unelastisch ist, durch Spannung aber Elastizität erhält; darum wird der Klang einer Gloke dumpf und matt wenn sie nicht frei hängt, sondern auf der Erde aufsteht, oder sonst an einem unelastischen Körper anliegt, weil dieses Anliegen ihre Elastizität hemmt.

Darum werden denn auch die vorzüglich elastischen Körper zu Verfertigung von Tonwerkzeugen gebraucht, z. B. Glokengut zu Gloken — Stahl zu Stimmgabeln, zum Stahlklavier, zur Aeoline oder zur Stahlharmonika; gespannte Drahtsaiten oder Darmsaiten zu allen Saiteninstrumenten — Glas zum Glasklavier

oder zur Glasharmonika u. s. w. In Orgelpfeifen und in allen Blaseinstrumenten ist die in der Röhre oder Pfeife enthaltene Luftsäule selbst der klingende d. h. der den Ton ursprünglich selbst erzeugende Körper, welcher durch Reibung eines von aussen in die Röhre eingeblasenen Luftstrals in Erschütterung versezt, und so zum Tönen gebracht wird. (Eine Ausnahme machen gewissermasen die sogenannten Zungenpfeifen, Zungenwerke, auf der Orgel, worin eher die Zunge als die Luftsäule eigentlich zu klingen, und der Pfeifenkörper mehr die Qualität des Tones (das Timbre, die Tonfarbe) zu modifiziren, als dessen Quantität (Tonhöhe) unbedingt zu bestimmen scheint.)

Von einem Körper, der leicht einen starken Klang giebt, sagt man, er habe viel Klang.

§. 3.

2) Der Klang eines Körpers ist zweitens entweder hoch oder tief. Was man hohen, was tiefen Klang nennt, weis jeder. Wenn die Schwingungen des klingenden Körpers geschwinde sind, d. h. wenn er binnen sehr kurzer Zeit sehr viele Schwingungen macht, so ist der Klang hoch; tief ist er, wenn die Schwingungen langsam sind. Auch davon, dass ein hoher Klang das Erzeugniss geschwinder Schwingungen, ein tiefer aber die Wirkung von langsamern ist, auch davon kann man sich gewissermasen durch den Augenschein überzeugen: wenn man eine Saite anschlägt welche einen sehr tiefen Ton angiebt, z. B. das tiefe C auf einem Violoncell, das tiefste F auf dem Klavier, oder die tiefste Saite eines Contraviolons, so kann man daran jede einzelne Schwingung so ziemlich mit blosen Augen se-

hen: an höhern Saiten aber werden die Schwingungen immer geschwinder, immer schwerer mit den Augen zu erkennen, und bei noch höhern Saiten endlich ganz ununterscheidbar.

Ob nun ein Körper geschwinde oder langsamere Schwingungen macht, hängt ebenfalls wieder von der Beschaffenheit des Körpers ab: und zwar

a) erstens von der grössern oder geringern Länge des Körpers. Ein langer Körper schwingt langsamer, ein kürzerer schwingt geschwinder; jener klingt also tiefer, dieser höher. Darum hat man z. B. auf dem Klavier für die tiefen Töne lange Saiten, und für die höhern kürzere, darum auf der Orgel lange Pfeifen für den Bass und kurze für die hohen Töne — darum klingt das kurze Piccolflötchen hoch und das lange Fagott tief — darum wird auf der Violine der Ton höher, wenn man einen Finger auf die Saite drükt, (indem dann nicht mehr die ganze Länge der Saite schwingen kann, sondern nur ein kürzeres Stük derselben, nämlich nur das Stük, welches zwischen dem Steg und dem aufgedrükten Finger liegt.)

§. 4.

Da nun die Höhe des Klanges steigt indem die Länge des klingenden Körpers abnimmt, und so wie die Länge des Körpers zunimmt, die Höhe des Klanges abnimmt, so stehen Höhe des Klanges und Länge des schwingenden Körpers in umgekehrtem Verhältnis gegen einander, und zwar so dass ein Körper welcher, unter sonst ganz gleichen Umständen, noch einmal so lang ist als der andre, auch grade noch einmal so langsam schwingt als der leztere; mit andern Worten: von zwei Saiten,

die beide von einerlei Stoff, beide gleich dik und gleich stark gespannt sind, aber deren eine nur halb so lang als die andere ist, thut die erstere grade zwei Schwingungen indess die leztere nur eine vollbringt, der Klang der erstern ist noch einmal so tief (nur halb so hoch) als der der leztern, die leztere klingt noch einmal so hoch (nur halb so tief) als die erstere; oder mathematisch ausgedrückt: von zwei Saiten, deren Längen sich gegeneinander verhalten wie 1 zu 2, verhält sich umgekehrt die Geschwindigkeit der Schwingungen oder die Tonhöhe gegeneinander wie 2 zu 1.

§. 5.

b) Ein Körper schwingt ferner desto geschwinder und giebt also einen desto höhern Klang, je steifer seine Theile gespannt sind. Daher klingt z. B. eine Saite höher, wenn man sie stärker anspannt.

c) Auch die grössere oder geringere Dike und Schwere des klingenden Körpers hat Einfluss auf die grössere oder geringere Geschwindigkeit der Schwingungen, und zwar einen gedoppelten gewissermasen entgegengesezten Einfluss: Einestheils nämlich schwingt ein diker und schwererer Körper an sich langsamer als ein dünnerer und leichterer (weshalb man denn z. B. auf allen Saiteninstrumenten zu Hervorbringung der tiefern Töne auch dikere, und zum Theil auch noch mit Metalldraht übersponnene Saiten anwendet) — anderntheils aber vermehrt die grössere Dike des Körpers doch auch die Steifheit desselben, und macht dadurch dass er schneller schwingt und höher klingt. Den Beweis hievon findet man, wenn man die

beiden Stäbe oder Schenkel einer Stimmgabel dünner feilt: ihr Ton wird dadurch nicht höher sondern tiefer, welches daher kommt, dass die Stimmgabel durch das Dünnerwerden an Steifheit verloren hat.

Ebendadurch erklärt es sich, dass, wenn man z. B. an eine etwas frei aufliegende metallne Kanone oder auf einen etwas freistehenden stählernen Ambos oder sonst einen ähnlichen diken metallenen Körper etwa mit einem Schlüssel klopft, dadurch ein weit höherer Klang erzeugt wird, als man, der Grösse des klingenden Körpers nach, sonst wol erwartet hätte. — Darum klingen die meisten Gloken bei weitem nicht so tief, als man ihrer Grösse nach wol denken sollte, und man kann durch eine gar viel kleinere aber auch verhältnismässig weit dünnere Gloke von Metall oder auch nur von Glas einen eben so tiefen (nur aber freilich nicht eben so starken) Klang erhalten; durch welches Mittel denn auch der Glokenklang auf der Schaubühne sehr täuschend nachgeahmt werden kann. — Auf ähnlichem Grunde mag es beruhen, dass ein sehr dünn ausgearbeitetes Fagott- oder Oboen- Rohr oder Klarinett- Blatt die tiefen Töne leichter ansprechen lässt als die höhern, indess ein dikeres und folglich steiferes mehr für die höhern Töne geschikt ist.

§. 6.

d) Endlich hängt die Tonhöhe der in einem Blaseinstrument oder überhaupt in einer Pfeife tönenden Luftsäule, ausser den bisher aufgezählten Umständen, auch noch sehr wesentlich von gewissen andern Modificationen ab, welche alle hier auseinander zu sezen zu weitläufig wäre, welche ich aber in m e i n e r A k u s t i k

der Blaseinstrumente, (Leipziger allgemeine Musikalische Zeitung 1816 N.° 3 Flgg.) gröstentheils ausführlich entwikelt habe.

§. 7.

3) Eine dritte sehr wesentliche Verschiedenheit des Klanges den ein Körper von sich geben kann, beruht endlich darauf, ob dieser so beschaffen und gestaltet ist, dass er nur einerlei und gleichförmige Schwingungen thut, und also nur einerlei Klang von sich giebt, oder ob seine Schwingungen ordnungslos und ungleichartig sind. Als Beispiel der erstern Art dient eine gespannte Saite, eine Stimmgabel, u. s. w. die Schwingungen solcher Körper sind regulär und gleichförmig, es herrschst unter denselben eine gleichförmige Ordnung welche eine bestimmte Höhe oder Tiefe des Klanges erkennen lässt. Einen Klang dieser ersten Gattung bezeichnet man vorzugsweise durch die Benennung Ton. Man denke sich dagegen als Beispiel der zweiten Gattung eine Saite, einen Stab oder sonstigen Körper der etwa am einen Ende dik und schwer, am andern Ende dünn und leicht sei: wenn ein solcher Körper in Vibration gesezt wird, so wird er an dem einen Ende langsame am andern End geschwindere Schwingungen thun — man denke sich diesen Körper noch unregelmässiger gestaltet, wie z. B. einen unförmigen Kloz, einen Tisch auf den man mit der Hand klopft: dieser wird noch ungleichartigere Schwingungen bunt durcheinander machen; die Schwingung des einen Theils wird die des andern hemmen und verwirren, der Körper wird hoch und tief zugleich chaotisch durcheinander klingen, und bei solch gänzlichem

Mangel aller Ordnung und Einheit so verschiedenartiger Schwingungen wird sich keine bestimmte Höhe oder Tiefe des Klanges vernehmen lassen. Einen Klang dieser leztern Art welcher ein unordentliches Gewirre von Klängen, ein ungeregeltes Geräusch von unbestimmter Hohe oder Tiefe ist, legt man den Namen Ton nicht bei.

§. 8.

Hier stehen wir nun auf dem Standpunkt von wo aus wir den Begriff von Ton bestimmen und den Unterschied zwischen Schall oder Laut — und Ton — auffinden können.

Ton ist nämlich ein einfacher Klang, ein Klang der aus gleichförmigen Schwingungen besteht, — (oder — da von einem chaotischen Gemisch von Klängen sich nicht unterscheiden und bestimmen lässt, wie hoch es ist, wol aber von einem einfachen Klang, oder Ton, so ist es in so fern wenigstens ab effectu und negativ richtig, wenn Türk den Begriff von Ton folgendermasen bestimmt: Ton sei ein Laut oder Klang von bestimmbarer Höhe.)

Töne zu erzeugen ist die Bestimmung aller bei uns gebräuchlichen musikalischen Instrumente, bis auf die Pauke herab deren überall möglichst gleichdikes und nach allen Richtungen gleichförmig gespanntes Fell einen noch ganz vernehmlichen bestimmten Ton von sich giebt: die Trommel hingegen, woran zwei verschiedene ungleich und überhaupt nachlässig und unordentlich gespannte Felle befindlich sind, und wo die Schwingungen des untersten Felles noch obendrein durch die querdarüber gespannte sogenannte Schallsaite be-

ständig gestört und in Unordnung gebracht werden — die Trommel kann nicht **tönen**, sondern nur prasseln, lärmen, schallen. — So, wenn man z. B. auf der Orgel mehrere unmittelbar nebeneinander liegende Tasten zugleich anschlägt, (etwa mit der flachen Hand oder gar mit dem ganzen Vorderarm eine ganze Tastenreihe niederdrükt) so ist das was man hört kein Ton mehr, sondern ein ununterscheidbares Geräusch, ein Gewirre oder Chaos von Tönen, und zwar ein grässliches Geheul wenn man den Versuch auf den höhern Tasten macht — geschieht es aber tief im Bass und mit lauter tiefen Registern, so entsteht ein dumpfes dem Rollen des Donners ähnelndes Brausen.

§. 9.

Jeder Ton ist also ein Klang, ein Laut, ein Schall, aber nicht jeder Klang, Laut oder Schall ist ein Ton. Es giebt kein recht eigenthümliches Wort für den Laut der kein Ton ist: man braucht für dergleichen Laute schlechtweg bald den gemeinschaftlichen Namen Laut, Schall, Klang oder Geräusch — bald missbraucht man dafür auch wol gar die Benennung Ton. Ueberhaupt ist der Sprachgebrauch hier nicht sehr bestimmt und gleichförmig; namentlich wird der Ausdruk **Klang** auch häufig als gleichbedeutend mit **Ton** gebraucht, z. B. in verschiedenen Zusammensezungen, wie: Einklang, Dreiklang, Klangstufe.

§. 10.

Mag übrigens der Sprachgebrauch in Ansehung der Benennungen auch schwankend und zweideutig seyn, die Begriffe selbst von Laut,

von Ton, und von Laut der kein Ton iſt, ſind weſentlich verſchieden, und ich glaube dieſe Begriffe beſtimmter dargeſtellt zu haben, als dies bisher noch geſchehen war. Meine Darſtellungs-Art iſt mehr ſinthetiſch als analitiſch, indeſs man bisher immer den analitiſchen Weg gegangen war. Da Ton das Einfache, der Laut der nicht Ton iſt aber das zuſammengeſezte iſt, ſo muſs es ja wol mehr Klarheit gewähren wenn man zuerſt den Begriff von Ton aufſtellt, und aus dieſem erſt den Begriff vom Laut der nicht Ton (nicht einfach ſondern ein Chaos von Klängen) iſt, entwikelt, als wenn man umgekehrt verfährt.

2. *Tonkunſt.*

§. 11.

Wir kennen nun die Begriffe von Klang und Ton, und gehen weiter zur Beſtimmung des Begriffes von Tonkunſt.

Das Vermögen Laute aus ſich ſelbſt hervorzubringen, dadurch Empfindungen auszudrüken und mitzutheilen und überhaupt ſich Andern verſtändlich zu machen, dieſes Vermögen gehört unter die ſchönſten Gaben die der Schöpfer den lebenden Geſchöpfen verlieh, als er am Schöpfungstage ſprach:

Jedem Leben
Sei die Kraft gegeben
Sein Geheimſtes zu verkünden
Wie es ihm ſelbſt gefällt.

Fr. Rochlitz.

Diese Gabe ist aber unter den verschiednen Gattungen von Geschöpfen in sehr verschiednem Maase vertheilt; manche besizen sie gar nicht — andere können wol Laute, aber keine eigentlichen Töne hervorbringen, z. B. das Pferd, der Rabe etc. Wieder andre vermögen wirkliche Töne von sich zu geben, d. h. zu singen, z. B. die Nachtigall — der Mensch.

Dieser leztere besizt nicht nur das Vermögen, willkührlich, bald blose Laute, bald wirkliche Töne hervorzubringen; sondern er hat auch dieses gedoppelte Vermögen weiter als irgend ein anderes Geschöpf ausgebildet, und sich 1) eine Kunst der Rede und 2) eine Kunst der Töne geschaffen. Nämlich:

§. 12.

1) Ein Laut, er sei nun Ton oder nur bloser Laut, vermag an sich nur eine gewisse Empfindung im allgemeinen auszudrüken, z B. Schmerz, Lust, Angst, Sehnsucht, Zorn u. s. w. nicht aber auch Sachen, Begebenheiten, Gedanken und Begriffe zu bezeichnen. Allein der Mensch hat die Kunst erfunden, durch willkührliche Artikulation seiner Laute nicht blos allgemeine Empfindungen, sondern auch Sachen, Begebenheiten, Gedanken, und abstrakte Begriffe auszudrüken, er hat die Sprache erfunden, die Kunst durch Worte alles auszusprechen was er zu denken vermag, indess das Thier nur ausdrüken kann was es im Augenblik empfindet. — Ja er hat diese Fähigkeit sogar bis zur Kunst im höhern und eigentlichen Sinn des Wortes ausgebildet, hat seine Rede den Regeln der Schönheit aneignen gelernt — Redekunst, Dichtkunst.

§. 13.

2) Aber auch das bloſe Vermögen Töne (artikulirte oder nicht artikulirte) hervorzubringen und dadurch Empfindungen auszudrüken, auch dies Vermögen haben die Menſchen nach den Geſezen der Schönheit ausgebildet und zur eigentlichen Kunſt erhoben — Tonkunſt.

Tonkunſt iſt alſo die Kunſt durch Töne Empfindungen auszudrüken.

§. 14.

Die im vorigen Paragraphen gegebne Begriffsbeſtimmung umfaſſet und bezeichnet die Tonkunſt nach ihrer höchſten und eigentlichen Tendenz: da aber in der Wirklichkeit Muſik nicht ſelten blos zur Ergözung des Ohres, wo nicht gar nur zur Darlegung individueller mechaniſcher Kunſtfertigkeit, getrieben wird, ſo kann man die Tonkunſt auch dahin definiren: ſie ſei die Kunſt durch Töne das Gehör angenehm zu reizen.

§. 15.

Das techniſche Material unſrer Kunſt ſind alſo Töne; das Mittel wodurch ſie wirkt, oder ihre Operation, beſteht darin, daſs ſie Töne zu einem Kunſtwerk verbindet; ihr Produkt iſt eine Reihe von Tonverbindungen, ein Tonſtük, Muſik, und zwar entweder Vokalmuſik oder Inſtrumentalmuſik.

Die Menſchen haben nämlich die Kunſt erfunden nicht blos aus ſich ſelbſt mittelſt ihrer Stimme, ſondern auch durch todte Werkzeuge (muſikaliſche Inſtrumente) Töne hervorzubringen. Eine Muſik welche blos aus ſolchen Tönen beſteht heiſt Inſtrumentalmuſik.

Vokalmusik oder Gesangmusik hingegen ist diejenige welche aus Tönen der menschlichen Stimme besteht, und zwar im eigentlichen Verstande nur diejenige welche aus artikulirten Tönen besteht, wo Worte in Tönen ausgesprochen, gesungen werden; sie ist eine gesungene Rede oder Sprache. Ein Gesang wobei keine Worte, kein Text gesungen wird, verdient eigentlich nicht den Namen Vokalmusik, weil die menschliche Stimme dabei nichts anders verrichtet, als was ein Instrument auch zu verrichten vermag, weil die menschliche Kehle dabei nur denselben Dienst verrichtet wie ein Instrument. Eben dies gilt von einem Gesang wobei die Worte nicht verständlich ausgesprochen werden.

§. 16.

Aber nicht blos eine Kunst der Töne haben sich die Menschen geschaffen, sie haben auch die Natur des Lautes überhaupt und des Tons insbesondere wissenschaftlich erforscht und auf phisikalische und matematische Grundsäze zurükgeführt, die Naturgeseze untersucht nach welchen Laute und Töne entstehen und fortgepflanzt werden, und die Verhältnisse der Töne gegeneinander nach der grössern oder geringern Geschwindigkeit ihrer Schwingungen matematisch berechnet; und so besizen wir denn ausser der Tonkunst auch eine Tonwissenschaft.

§. 17.

Den ganzen Inbegriff dessen was die Menschen im Gebiete der Töne geleistet haben, unser gesammtes Wissen und Können auf diesem Felde, kann man durch den allgemeinen

Namen Tonkunde bezeichnen. Sie zerfällt, nach dem was wir gesehen, in zwei Hauptfächer, I Tonwissenschaft und II. Tonkunst, und jedes dieser Fächer wieder in ebensoviel weitere Fächer, deren also im Ganzen viere sind, nämlich:

I. Tonwissenschaft:

1. Phisikalische,
2. Matematische;

II. Tonkunst:

3. Erfindende Tonkunst oder Tonsezkunst,
4. Vortragende Tonkunst.

Wir wollen jedes dieser vier Fächer noch näher bezeichnen.

1) Der phisikalische Theil der Tonwissenschaft beschäftigt sich mit Untersuchung der phisikalischen Natur des Lautes überhaupt und des Tons insbesondre, der Naturgeseze nach welchen Töne erzeugt und fortgepflanzt werden; dieses Fach heist auch phisikalische Akustik, auch wol schlechtweg Akustik: (wir haben von diesem Fache oben §. 1. bis 10. einen wiewol sehr flüchtigen kurzen Abriss gegeben.)

2) Der matematische Theil der Tonwissenschaft beschäftigt sich mit Berechnung der Verhältnisse verschiedner Tonhöhen gegeneinander nach der grössern oder geringern Geschwindigkeit der Vibrazionen: dieser Theil der Tonwissenschaft heist auch rationale Musik, harmonische Akustik, (vielleicht besser akustische oder rationale Harmonik) auch wol Kanonik; Manche nennen dieses Fach auch aus-

schlieslich Tonwissenschaft. (Wir haben davon oben am Ende des 4ten §. einige flüchtige Lehnsäze angeführt.)

3) Die erfindende Tonkunst hat die Bildung oder Erfindung eines Tonstükes zum Gegenstand, Tonsezkunst, (häufig auch Composition, Harmonie, Kunst des reinen Sazes, Contrapunkt etc. genannt.)

4) Die vortragende Tonkunst besteht in der Fertigkeit und Geschiklichkeit ein vorhandnes Tonstük durch Gesang oder Spiel eines Instrumentes vorzutragen oder vortragen zu helfen.

§. 18.

Ganz ungeeignet unterscheidet man gewöhnlich die hier gesonderten doch so ganz verschiedenen vier Fächer der Tonkunst durch nur zwei Benennungen: man nennt nämlich die drei ersten: theoretische Tonkunst, und den vortragenden Theil den praktischen! Dies ist sehr ungereimt: jedes der oben ausgehobenen vier Fächer hat an sich selbst einen theoretischen und einen praktischen Theil.

Wenn z. B. Vogler oder Chladni über ihre Erfindungen im Fache der phisikalischen oder matematischen Akustik Bücher schreiben oder Lehrvorträge halten, so behandeln sie diese Fächer theoretisch: praktische Ausübung derselben ist es aber wenn Vogler eine Orgel nach seinem Simplifikationssistem erbaut, oder Chladni ein Euphon oder Klavizilinder, Franklin eine Harmonika, u. s. w.

Ebenso wird die Tonsezkunst selbst bald theoretisch bald praktisch getrieben: theoretisch nämlich in Lehrbüchern der Composition; praktisch übt sie der Tonsezer wenn er ein Tonstük verfertigt.

Theorie der vertragenden Tonkunst sind die Regeln welche z. B. ein Klaviermeister seinem Skolaren über das Klavierspiel vorträgt, oder der Singmeister seinem Lehrling über den Vortrag eines Gesangstükes u. s. w.; praktische Ausübung ist das wirkliche Vortragen eines Tonstükes.

§. 18.

Der Gegenstand des gegenwärtigen Werkes ist einzig

Theorie der Tonsezkunst.

Anmerkung.

Einzig sage ich; denn es ist gar nicht wahr, dass, um gründlich komponiren zu lernen, auch Kenntnisse der rationalen Musik erforderlich seien. Die meisten Tonkunstlehrer scheinen der Meinung zu sein als müsse die Theorie der Tonsezkunst auf die harmonische Akustik gegründet werden, und wollen deshalb sogar den ersten Unterricht in der Composition mit Säzen aus der harmonischen Akustik anheben! Allein dies scheint nur unnüze Gelehrsamkeitskrämerei, d. h. Pedanterie; denn man kann der gründlichste Tonsezer, der gelehrteste Kontrapunktist, man kann Mozart und Haydn werden, ohne zu wissen, dass sich ein Ton zu seiner Oktave wie 1. zu 2. verhält; und es ist ein Fehler der Lehrbücher der Tonsezkunst, wenn sie Demonstrationen durch die Verwikeltesten Brüche, Potenzen, Wurzeln und Aequationen und andre Rechnungs Exempel einmischen, und ihre Leser dadurch ermüden und abschreken.

Namentlich glaubt man, rechter Gründlichkeit und Konsequenz zu Liebe die Compositionslehre nothwendig mit der Lehre von der sogenannten Schöpfung der Leiter und Construction der Tonstufen, aus den Aliquottheilen der Saitenlänge, und den natürlichen Tönen der Blech-Instrumente, anheben zu müssen, ungeachtet grade hier die Unzulänglichkeit der Rechenoperation augenscheinlich und unläugbar ist. Die C dur-Tonleiter soll aus den Aliquottheilen einer C-Saite, oder den natürlichen Tönen einer C Trompete, geschöpft werden, und beide geben doch, statt des der C-dur-Tonleiter unentbehrlichen Unterhalbentons h, das leiterfremde b, oder vielmehr einen Ton der zu unsrer Musik eigentlich gar nicht passt, oder aber, wenn man ihn als b betrachtet und gebraucht, die herausgebrachte Tonreihe zur Tonleiter von F stempelt, (daher die sogenannte C Trompete gewissermasen eher eine F Trompete heisen könnte). Jenen Uebelstand fühlend haben nun zwar mehrere Schriftsteller, z. B. Momigny (Cours complet de composition) und später Schicht (in seinen Grundregeln der Harmonie) versucht, die harte Tonleiter aus den harmonischen Tönen der Dominante herzuleiten; und auf diese Art gelingt das Verfahren wenigstens etwas besser, (wiewol auch hier die Töne b und f falsch bleiben). Indessen was hälfe es auch, wenn man so die harte Tonleiter sich aus der Natur entwikeln

sähe, indess die weiche durch willkürliche Versezung der Terzen oder sonst willkürliche Suppositionen, gemacht werden und also doch immer als Artefact erscheinen muss.

Sollte es darum denn nicht vernünftiger und zwekmäsiger sein, aus einem Lehrbuche der Tonsezkunst solche doch unzulängliche Einschaltungen aus dem Gebiete der rationalen Musik lieber ganz auszulassen? — Die Elemente der Kunst, die Töne und Tonverhältnisse als gegeben voraussezen, und aus denselben, und auf jene Resultate, als Axiome und Postulate, ein in sich selbst möglichst consequentes Lehrgebäude aufführen, das Gegebene unter möglichst allgemeine Regeln zusammenfassen, das ist genug gethan, genug um componiren zu lehren; und mehr verwirrend als aufklärend ist es, dem Schüler, dessen Zwek es ist componiren zu lernen, einige doch immer unvollständige Teinture beizubringen von dem rationalen Theile der Tonkunst, welcher für sich selbst ein eignes Fach ausmacht, und eignes Studium erfordert, welchem der Lehrbegierige sich einmal in der Folge eigens widmen mag, von welchem bei Erlernung der Tonsezkunst auszugehen aber nicht viel besser ist, als wollte man den Unterricht in der Mahlerei mit der Theorie von Licht und Farben anfangen, den Musik-Unterricht mit dem Studium der Harmonie, den Sprach-Unterricht mit der Etimologie, oder einem Kinde Säze

aus der Grammatik vordoziren, um es zu lehren Papa und Mama zu sagen.

Dieser schon früher (Heidelbergsche Jahrbücher der Litteratur 1811 N.°. 66, 1812 N.° 65, und in der Leipziger allg. Mus. Zeit. am oben angeführten Ort) von mir aufgestellten Ansicht werde ich denn hier getreu bleiben.

Anmerkung.

Uebrigens will ich über die obige Anmerkung, so wie überhaupt über alles, was unter der Ueberschrift, »Anmerkung« in diesem Buche vorkommt, hier ein für allemal erklären: dass alle Anmerkungen blos für diejenigen Leser sind, welche mit der Theorie der Tonsezkunst schon bekannt sind. Diejenigen Leser welche die Tonsezkunst erst aus diesem Buche lernen wollen, können und sollen die darin vorkommenden Anmerkungen nicht verstehen, und dürfen also (wenigstens beim ersten Durchlesen des Buches) alle Anmerkungen nur ungelesen überschlagen.

Zweite Abtheilung.

Beschreibung unsers Tonsistems.

I. Tonbegrenzung und Tonabtheilung ueberhaupt.

§. 19.

Das Element und technische Material der Tonkunst ist das ganze Gebiet aller möglichen hohen und tiefen Töne.

Die Begriffe: hoch und tief sind relativ und daher unbeschränkt. Man kann sich einen unendlich hohen eben sowohl als einen — wer weis wie tiefen Ton, — man kann sich ferner die Verschiedenheit einer Tonhöhe von der andern unendlich klein denken.

Auf diese Art wäre denn die Zahl und Verschiedenheit der Töne unendlich.

Allein wir können von diesem grenzenlosen Umfang, so wie von den unendlich kleinen Unterschieden der Höhe oder Tiefe der Töne keinen Gebrauch machen.

Ersteres nicht, weil unser Gehör gar zu hohe und gar zu tiefe Töne nicht mehr auffasset, nicht mehr vernimmt und unterscheidet.

§. 20.

Aber auch die unendlich vielen, und gar feinen Grade von hoch und tief werden in der Musik nicht gebraucht, sondern man bedient sich, wie jeder weis, nur gewisser festgesezter Grade oder Töne, welche deshalb ein für

allemal ihre bestimmten Namen haben, wie zum Beispiel, c, cis, d, u. s. w., und die noch kleinern Grade von Höhe oder Tiefe, wie z. B. ein Ton zwischen c und cis, kommen gar nicht vor.

Man kann sich dies am besten an einem Klavier versinnlichen; die Saiten desselben, sind so gestimmt, dass jede um einen gewissen Grad höher ist als die vorhergehende; der Ton jeder Klaviertaste, von der linken zur rechten Hand gezählt, ist um ein Gewisses höher als der Ton der vorhergehenden: der Unterschied der Tonhöhe zweier benachbarten Tasten (sei es nun von einer Unter- oder langen Taste zu einer obern oder kurzen, oder umgekehrt, oder von einer langen Taste zur andern langen wozwischen keine kurze Taste liegt) ist überall gleich gros, (oder kann hier wenigstens als gleich gros angenommen werden;) und diese Unterschiede der Tonhöhe der Klaviersaiten oder Klaviertasten sind eben die Unterschiede welche in unserer Musik vorkommen, so dass man sich die Reihe der Klavier-Saiten oder Tasten als das Sinnbild, der Töne vorstellen kann aus welchen unser Tonsistem besteht.

Anmerkung.

Dass bei der nicht gleichschwebenden Temperatur der Unterschied der Tonhöhe von einer Taste zur andern nicht g a n z g l e i c h gros ist, gehört nicht h i e h e r, ich konnte hier darauf nicht Rüksicht nehmen ohne der Deutlichkeit und Einfachheit dessen, wovon ich h i e r rede, zu schaden.

§. 21.

Man bemerkt übrigens, dass die Clavier-Tasten so geordnet sind, dass nicht überall zwischen zwei langen Tasten eine kurze Taste liegt, sondern dass bald nach zwei, bald nach drei kurzen Tasten eine lange vorkömmt auf welche keine kurze folgt; dass aber dieselbe Wechselfolge sich alle zwölf Tasten wiederholt; d. h. man mag anfangen von welcher Taste man will, so wird die Folge der kurzen und langen Tasten, von der 13ten Taste an gezählt, wieder eben dieselbe sein; die kurzen und langen Tasten werden von der 13ten Taste an gezählt grade nach derselben Ordnung aufeinander folgen, wie sie von der ersten an aufeinander folgten, und eben so wieder von der 25ten Taste an. Man kann auch noch dazu merken, dass der Ton welchen die 13te Taste angiebt immer eben derjenige ist, welcher noch einmal so hoch als der Ton der ersten (§. 4.) und gleichsam nur eine Wiederholung desselben nach verkleinertem Maasstab ist, so dass der 13te den ersten, der 14te den 2ten, und so wie gesagt die ganze Folge von Namen der langen und kurzen Tasten sich von 13 zu 13 wiederholt.

Anmerkung.

Meine gelehrtern Leser werden diese ganze Darstellung des Tonsistems gar sehr empirisch finden! Die Rechtfertigung der Empirie ist indessen oben (Anm. z. §. 18.) schon gegeben: der eigentliche Grund warum die langen und kurzen Tasten so und nicht anders geordnet sind, kann hier noch nicht erklärt werden, da er auf der Beschaffenheit und

Eigenthümlichkeit unsrer Tonleitern und Tonarten beruht, welche selbst hier noch nicht vor der Beschreibung des Tonsistems erklärt werden können.

Eine Tonleiter ist nämlich anders nichts, als: die Gesamtheit der einzelnen Töne aus welchen die eigenthümlichen Akorde einer harten oder weichen Tonart bestehen, in eine Reihe gestellt; der Begriff einer Tonleiter sezt also die Begriffe von Tonart und eigenthümlichen Akorden einer Tonart voraus. Darum kann die Wesenheit der Tonleiter hier noch nicht entwikelt werden, wo die Begriffe von Tonart und eigenthümlichen Akkorden der Tonart noch nicht gegeben sind, und noch nicht gegeben werden konnten, weil es unmöglich wäre auf eine leichtfassliche Art die Lehre von den wesentlichen Akkorden der Tonarten abzuhandeln, ohne die Stufen unsers Tonsistems schon beschrieben zu haben.

Für jezo muss man sich also begnügen zu sagen dass es so ist; warum man es so eingerichtet hat, kann erst in der Folge eingesehen werden: und eben darum ist der gegenwärtige Abschnitt auch blos als Beschreibung des Tonsistems überschrieben, noch nicht als Erklärung.

II. Namen der Tœne.

§. 22.

Um die verschiednen Töne oder Tasten zu benennen bedient man sich, besonders in Teutschland, der Buchstaben des Alphabets.

Dabei erhält aber nicht jede Taste einen eignen Buchstaben zu ihrer Bezeichnung, sondern nur die Töne der langen Tasten; die kurzen müssen sich damit behelfen ihre Namen von den nächstbenachbarten langen Tasten zu entlehnen. Wir wollen daher zuerst die Benennungen der Töne der langen Tasten kennen lernen.

§. 23.

Man fängt von dem Ton an den wir als das tiefe Bass-C

kennen, und nennt ihn das grosse C, die darauf folgende lange Taste erhält den Namen gros D, die folgende gros E, F, G, A, H.

Die auf diese sieben ersten folgende achte lange Taste heist wie die erste wieder c, aber, zum Unterschied von der ersten, nicht gros C, sondern klein c. Die darauf folgende: klein d, und so fort: klein e, f, g, a, h, bis zur achten von der 8ten an, (d. h. bis zur fünfzehnten,) welche auch wieder mit c bezeichnet wird, nur aber, als Unterscheidungszeichen, einen Strich über, [zuweilen auch wol unter] dem Buchstab erhält: $\bar{c}$, daher es das einmal gestrichne oder ein-gestrichne c heist, und so fort: ein-gestrichen $\bar{d}$, $\bar{e}$, bis wieder $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{a}}$, $\bar{\bar{h}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$, und so weiter: zweigestrichen, dreigestrichen, u. s. w. [Vormals schrieb man cc, dd, u. s. w., statt $\bar{c}$, $\bar{d}$, — und ccc, ddd, statt $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$; die Striche sind also eigentlich Abkürzungszeichen, übrigens bequemer als die wirkliche Verdopplung oder

Verdreifachung der Buchstaben, und daher jezt allgemein üblich.]

Sollen noch tiefere Töne angedeutet werden als das grose C, so bezeichnet man dieselben durch den Beisaz: » Contra, » z. b. Contra-H, Contra-A, u. s. w. auch durch Striche unter [auch wol über] den grosen Buchstab gesezt: $\underline{H}$, $\underline{A}$, $\underline{G}$, u. s. w. [Ursprünglich schrieb man: HH, AA, GG, u. s. w.)

§. 24.

Man sieht aus dem bisherigen, dass die zu Benennung der Tonhöhen dienende Buchstabenfolge sich in eben der Art, und nach eben der Ordnung wiederholt, wie wir oben die Folge der langen und kurzen Tasten sich wiederholen sahen (§. 21.) nämlich von 13 zu 13 Tasten, (oder 8 zu 8 langen Tasten,) d. h. immer von dem Ton an welcher grade noch einmal so hoch ist als der um 13 Tasten tiefere (§. 4.), welcher, wie wir uns oben ausdrükten, gleichsam nur eine Wiederholung des erstern nach verjüngtem Masstab ist, so dass das einmalgestrichene $\bar{c}$ ein nur verkleinertes Ebenbild des ungestrichnen oder kleinen c ist, und eben so das $\bar{d}$, eine Wiederholung en miniature von d, — so das $\bar{e}$ von e, u. s. w.

§. 25.

Auf diese Art haben nun sämtliche Töne der langen Tasten jeder seine eigentümliche Benennung durch einen Buchstaben des Alphabetes erhalten.

Die Töne der kurzen Tasten hingegen erhalten, wie schon im §. 22 gesagt, keine eigne Buchstabennamen, sondern müssen

ihre Benennungen von ihren nächsten Nachbarn entlehnen, z. B die Taste zwischen C und D entweder von der nächstbenachbarten tiefern Taste C, oder von der nächsthöhern D. Im ersten Fall hängt man dem Buchstab der tiefern Taste die Silbe is an, im zweiten Fall dem Buchstab der höhern die Silbe es, d. h. die Taste zwischen C und D entlehnt ihre Benennung bald von der Taste C, und heist dann Cis, bald von der Taste D, und heist dann Des. — Ebenso: Dis oder Ees (abgekürzt: Es,) — Fis oder Ges, — Gis oder Aes (gewöhnlicher As,) — Ais oder Hes. (Statt Hes pflegt man im Sprachgebrauch gewöhnlicher H♭ oder kurzweg B zu sagen.)

§. 26.

Die Töne der kurzen Tasten werden also nach unserm Sprachgebrauch sämtlich gleichsam nicht als eigne Tonhöhen, sondern immer nur entweder als Erhöhungen oder als Vertiefungen der Töne der nächstbenachbarten tiefern oder höhern langen Taste benennt.

Manche nennen diese Töne Semitöne oder halbe Töne, auch wol chromatische Töne, abhängige oder abgeleitete Töne, im Gegensaz der übrigen welche sie unabhängige nennen.

Gar richtig sind, wie wir in der Folge einsehen werden, diese sämtlichen Benennungen freilich nicht; indessen kann man sie sich merken, um wenigstens zu verstehen was Andre damit sagen wollen.

Ueber die etimologische Herleitung und Bedeutung des Wortes Chromatisch (welches ursprünglich farbig bedeutet,) sehe

man Rousseaux Dict. de musique art. Chromatique.

Die Silben is und es welche solchergestalt den Notennamen angehängt werden kann man Anhängsilben oder Versezungssilben, oder auch chromatische Silben, chromatische Verwandlungssilben nennen, und zwar die Silbe is eine Erhöhungssilbe, es aber Erniederungssilbe.

§. 27.

Da diese Anhängsilben den Ton dessen Namen sie angehängt werden um eine Taste erhöhen oder erniedern, so kann mittelst derselben zuweilen auch eine lange Taste als Erhöhung oder Erniederung einer tieferen oder höhern benennet werden. Wenn man z B. dem Ton E die Erhöhungssilbe is anhängt: Eis, so bedeutet dieses den Ton welcher um eine Taste höher ist als E, und diese Taste, welche sonst ihren eignen Namen F hat, erscheint dann in solcher Beziehung auch unter dem von E entlehnten Namen Eis.

Ebenso kann die Taste welche sonst E heist auch unter dem Namen Fes erscheinen; ebenso: His, und Ces.

§. 28.

Ja, wenn man dem Namen irgend einer Taste eine Versezungssilbe dopelt anhängt, z. B. Cisis, Disis, Eisis; Ceses, Deses, Eses, so bedeutet dies den Ton C, D oder E um zwei Tasten höher oder tiefer genommen, und auf solche Art kann die Taste welche sonst D heist auch unter dem Namen Cisis vorkommen, die welche sonst E heist unter dem Namen Disis, die welche sonst Fis heist

unter dem Namen Eisis; — und unter dem Namen Eses der Ton der Taste welche sonst D heist, unter dem Namen Deses die Taste die sonst C heist, und unter der Benennung ceses die welche sonst B heist.

Ebenso: Fisis, Gisis, Aisis, Hisis; und Feses, Geses, Ases (oder Asas) Heses (auch Hbb oder Bes.)

Die meisten dieser Benennungen kommen ziemlich selten, einige darunter fast niemals vor.

§. 29.

Wann nun übrigens eine Taste als Erhöhung der tiefern, und wann als Erniederung der höhern geschrieben werden muss, dies kann und braucht hier noch nicht erklärt zu werden. Für jezo genügt es zu wissen dass bald das Eine bald das Andre geschieht, je nach der verschiedenen Beziehung unter welcher der Ton vorkommt.

Man kann indessen dabei noch bemerken dass ein solcher Ton im ersten Fall, eigentlich nicht ganz eben so hoch klingen sollte, als im zweiten, z. B. die Taste zwischen C und D wenn sie als Cis vorkommt nicht ganz so hoch, wie wenn sie als Des erscheint, — Fis nicht ganz so hoch wie Ges, Es nicht ganz so tief wie Dis, Eis nicht ganz so hoch wie F, Fes nicht ganz so tief wie E, Cisis nicht ganz so hoch wie D, Eses nicht ganz so tief wie D, u. s. w. dass man diesen Unterschied zwischen Cis und Des, Fis und Ges, u. s. w. einen enharmonischen Unterschied nennt, dass aber diese Unterschiede so gar gering und unserm Gehör so fast ununterscheidbar sind, dass man gar füglich für alle blos enhar-

monisch verschiedne Töne, (man könnte sie auch enharmonisch parallele Töne nennen) also für Cis und Des, Fis und Ges, Ais und B, für Cisis D und Eses, u. s. w. nur einerlei Tasten hat; (welches unter andern auch um desswillen gut ist, weil wir unsre Tastaturen mit einer gar unendlichen Menge von Tasten überladen müsten, wenn wir eine eigne Taste für Cis und eine eigne für Des, u s w. haben müsten, eine für E eine andre für Fes und noch eine etwa für Disis, eine für Eis, eine andre für F, und wieder eine für Geses, u. s. w.

Mehrdeutigkeit.

§. 30.

Man sieht aus dem obigen dass jede Taste unsrer Tasteninstrumente in gewissem Sinne zweideutig, ja mehrdeutig ist, indem eine und dieselbe Taste z. B. bald Fis bald Ges, bald Dis bald Es, bald E bald Disis bald Fes, sein und heisen, bald in der einen, bald in der andern Eigenschaft und Beziehung erscheinen und gebraucht werden kann.

Wir werden auf diese enharmonische Mehrdeutigkeit der Töne in der Folge noch oft zurükkommen.

III. *Bezeichnung (Notirung) der Tonhœhen, Notensistem.*

A) *Notenlinien.*

§. 31.

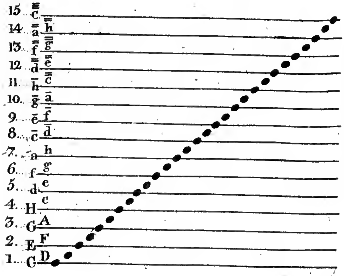
Wir haben bis jezt Stufen der Tonhöhe, und die Benennungen jeder Stufe kennen ge-

lernt. Sehen wir nun auch **w i e d i e v e r s c h i e d n e n T o n h ö h e n i n d e r T o n s c h r i f t b e z e i c h n e t , n o t i r t w e r d e n.**

Die einfachste aber auch roheste Idee wäre, die Namen der Töne mittelst wirklicher Buchstaben hinzuschreiben.

In der That wurde auch in frühern Zeiten, bevor unsere heutigen Noten erfunden waren, die Musik also geschrieben. Allein die Unbehilflichkeit dieser Art ein Tonstük aufzuschreiben musste bald fühlbar werden, und es nothwendig machen auf eine bessere Methode zu sinnen.

Bald verfiel man denn auch auf die bequemere Idee, die verschiedenen Tonhöhen **d u r c h L i n i e n** zu bezeichnen, und die Töne welche angegeben werden sollen **d u r c h P u n k t e a u f u n d z w i s c h e n d e n L i n i e n.**

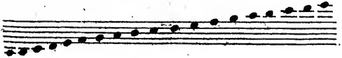


Jede Stelle oder jeder Raum auf oder zwischen den Linien dieses grosen Linienplans heist e i n e S t u f e ; Ein Punkt oder eine N o t e auf eine höhere oder tiefere Stufe gesezt bedeutet einen höhern oder tiefern Ton, und zwar bedeutet hier der Punkt auf der untersten Linie den Ton gros - C, die Note zwischen der untersten und 2ten Linie das grose D, die Note auf der zweiten Linie E, u. s. fort , so dass die Stellen oder Stufen des Linienplans ganz den Buchstabenbenennungen C, D, E, F, G, A, H, c, d, u. s. w. entsprechen.

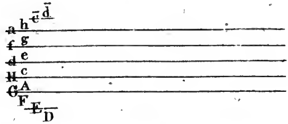
§. 32.

Es wär indessen theils unbequem, und selbst für das Auge ermüdend, einen so breiten Streif von Linien jedesmal zu gebrauchen, theils auch unnöthig, da die gewöhnlichen Instrumente bei weitem keinen so grosen Umfang haben, dass es einer so grossen Anzahl Linien bedürfte um die Töne, welche sie anzugeben fähig sind, zu bezeichnen. Man pflegt daher gewöhnlich nur f ü n f Linien vorzuzeichnen, und zwar j e n e fünf, auf welchen und um welche herum die Töne ihren Siz haben welche man am häufigsten zu brauchen gedenkt.

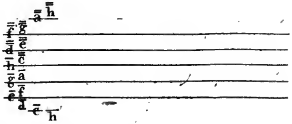
Kommen dann auch Töne vor, welche um einige Stufen höher oder tiefer liegen als die gewählten 5 Linien reichen, so fügt man die fehlenden höhern oder tiefern Linien in der Form kurzer Striche (Neben- oder Hilfslinien) so oft wie nöthig besonders hinzu:



Zum Beispiel in einer Bass-Stimme kommen am häufigsten die Töne G bis a vor, (also die Töne welche auf der dritten, vierten, fünften und sechsten Linie des grosen Linienplans von § 31 stehen.) Wenn man daher eine Bassstimme schreiben will, so zeichnet man nur die fünf eben erwähnten Linien ein für alle Mal hin, d. h. man zieht fünf Linien, und nimmt an dass sie die Linien G, H, d, f und a seien:



Hat man für eine höhere Stimme zu schreiben, z. B. für eine Violine, so denkt man sich fünf andre höhere Linien; am bequemsten die von $\bar{e}$ bis $\bar{\bar{f}}$, also die 9te bis 13te des Notenplans von §. 31:



und so wählt man jedesmal diejenigen fünf Linien welche nach Umständen die bequemsten sind.

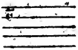
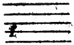
§. 33.

Es ist auch nicht nöthig alle fünf Linien und Zwischenräume durch Buchstaben zu bezeichnen, sondern es genügt wenn nur eine Linie so bezeichnet ist, weil man darnach alsdann die übrigen Stufen auf- und abwärts leicht abzählen kann.

Wenn also z. B. eine der fünf Linien folgendermasen bezeichnet ist:

so ergiebt sich daraus von selbst dass die fünf vorgezeichneten Linien diejenigen bedeuten sollen welche im grossen Notenplan von §. 31 mit den Ziffern 3, 4, 5, 6, und 7. bezeichnet sind, dass also die vierte von unten das kleine f bezeichnet; über dieser Linie ist also g, auf der 5ten a, unter der 4ten e, u. s. w.

Bezeichne ich aber die fünf Linien folgendermasen:

 oder was gleichviel ist: 

so versteht sich leicht, dass diese fünf Linien die Numern 5, 6, 7, 8, und 9, bedeuten sollen, dass also f auf der 2ten von unten, c auf der vierten stehe, u. s. w.

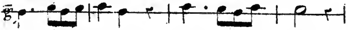
Ebenso deutet folgende Bezeichnung:

auf die Nummern 9, 10, 11, 12, und 13, wo also die 2te Linie $\overline{g}$ bedeutet; u. s. w.

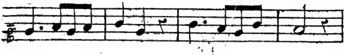
Und so kann man nach Belieben jede fünf Linien des obigen Notenplans wählen, und dadurch dass man nur eine einzige derselben bezeichnet, deutlich anzeigen *welche* fünf Linien gemeint sind.

§. 34.

Man sieht übrigens leicht ein dass man statt fünf Linien wol auch deren allenfalls sechs, oder etwa nur fünf gebrauchen könnte — ja auch wol gar nur eine einzige, z. B.



welches grade so viel bedeuten würde wie:



und in der That findet man auch zuweilen wol Nebensisteme von 4 und 3 Linien; z. B. in alten Kirchengesangbüchern. Allein weniger als 5 Linien bieten zu wenig Umfang dar, und würden das besondre Hinzufügen von kleinen Nebenlinien allzuoft nöthig machen — Mehr als fünf Notenlinien hingegen würden zu schwer

zu übersehen und in der Geschwindigkeit von einander zu unterscheiden sein, das Auge zu sehr anstrengen und ermüden. Das Sistem von fünf Linien ist darum in jeder Hinsicht das Zwekmäsigste und eben darum auch allgemein eingeführt und jezt ausschlüslich gebräuchlich; und es ist eine ärmliche Art von Gelehrtthuerei wenn hie und da einmal ein Schriftsteller eine Melodie auf einem Notensistem von drei, oder wo möglich von gar nur zwei Linien druken lässt, um hinter so grundgelehrten Hierogliphen den ganz Ununterrichteten möglichst unverständlich zu erscheinen!

B) *Notenschlüssel.*

§. 35.

Statt mit Buchstaben vor die Notenlinien zu schreiben welchen Ton sie bedeuten sollen, hat der Gebrauch andre Zeichen eingeführt (welche vielleicht nur Verbildungen der ursprünglichen Buchstabenzeichen sind) nämlich:

𝄢, 𝄡 (oder 𝄡,) und 𝄞

Das erste dieser Zeichen, das Zeichen 𝄢 bedeutet das kleine f, und heist deshalb: f-Schlüssel; das zweite bedeutet das einmal gestrichne c̄, und heist deshalb: c̄-Schlüssel; lezteres Zeichen bedeutet eben so viel wie: ḡ, und heist deshalb: ḡ-Schlüssel. (Sulzer, und mit und nach ihm die meisten Schriftsteller, schreiben durchaus unrichtig: »F-Schlüssel, C-Schlüssel, G-Schlüssel;« ja Ersterer lehrt sogar ausdrüklich: das

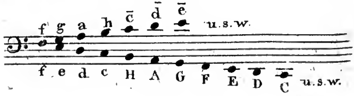
f-Zeichen bedeute die Note F! der $\bar{c}$-Schlüssel die Note C!! und der $\bar{g}$-Schlüssel die Note g!)

Wenn nun auf eine Linie eines Notensistems eines dieser Zeichen gesezt wird, so bedeutet dies, dass diese Linie die Stufe f, oder $\bar{c}$, oder $\bar{g}$ vorstelle, und daran kann man alsdann leicht weiter abnehmen wie die Noten auf und zwischen den vier übrigen Linien heisen (§. 33.)

§. 36.

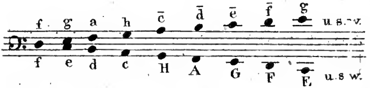
Auf diese Art kann man nun den höchsten bis zum tiefen gewöhnlichen Tone auf fünf Linien bestimmt bezeichnen.

Will man nämlich für eine Stimme schreiben welche gröstentheils sehr tiefe Töne anzugeben hat, so wählt man, wie natürlich, fünf Linien aus der tiefern Region, gewöhnlich die 3te, 4te, 5, 6 und 7te aus dem obigen Plan, d. h. die Linien G, H, d, f, a, so dass die Linie welche das kleine f bezeichnet, die vierte von unten ist, und sezt also auf diese leztere das Zeichen: 𝄢; findet dann der Leser diesen f-Schlüssel auf der zweiten Linie von oben, so weis er, dass diese Linie das kleine f bezeichne, und damit weis er auch zugleich wie die übrigen Linien alle heisen, nämlich:

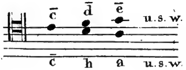


Jeder erkennt hier den gewöhnlichen Bassschlüssel.

Will man für eine etwas höhere Stimme schreiben, so rükt man um eine Linie weiter hinauf, wählt die Linien H, d, f, a, c̄, so dass die Linie welche f anzeigt die mittlere wird, und sezt also auf diese das 𝄢: oder f-Zeichen; alsdann versteht sich:

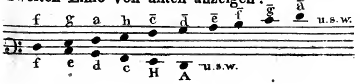


Dieser, (der sogenannte Halbbass- oder Bariton-Schlüssel,) ist wenig gebräuchlich. Er könnte übrigens eben so gut auch also bezeichnet werden:

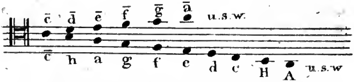


denn wenn f auf der mittlern Linie steht, so steht auf der obern c̄, und umgekehrt; Eines sagt eben so viel wie das Andre.

Für eine noch etwas höhere Stimme rükt man noch eine Zeile weiter aufwärts, und wählt also die Linien d, f, a, c̄, ē: hier ist die f-Linie die 2te von unten. Dies kann man entweder durch ein f-Zeichen (𝄢:) auf der zweiten Linie von unten anzeigen:

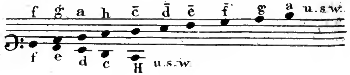


oder auch eben ſo gut durch ein c̄-Zeichen auf der vierten:

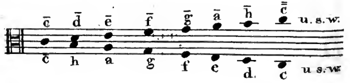


dieſe leztere Bezeichnungsart iſt gebräuchlicher als die erſte, es iſt unſer gewöhnlicher Tenorſchlüſſel.

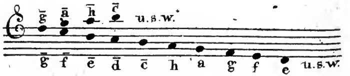
Noch um eine Linie höher gerükt, erſcheint unſer gewöhnlicher Altſchlüſſel:



oder, was daſſelbe iſt:

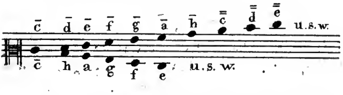


auch könnte er durch den g̅-Schlüſſel auf der oberſten Linie bezeichnet werden:

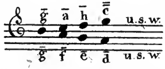


allein weder die erste noch die leztere Bezeichnungsart ist gebräuchlich, sondern nur die zweite.

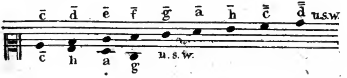
Wieder eine Linie höher kommt der sogenannte Mezzo-soprano- oder Halbsopran-Schlüssel heraus, welcher aber nicht mehr gebräuchlich ist:



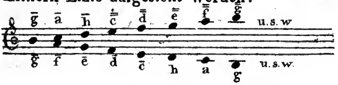
Er könnte eben so gut auch also bezeichnet werden:



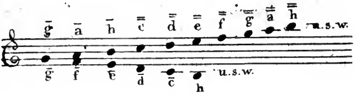
Noch eine Linie höher erscheint unser gewöhnlicher Sopranschlüssel:



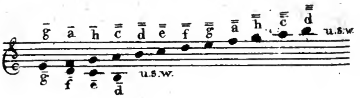
er könnte auch durch das g-Zeichen auf der mittlern Linie dargestellt werden:



Wieder eine Linie höher erscheint unser gewöhnlicher Violinschlüssel:



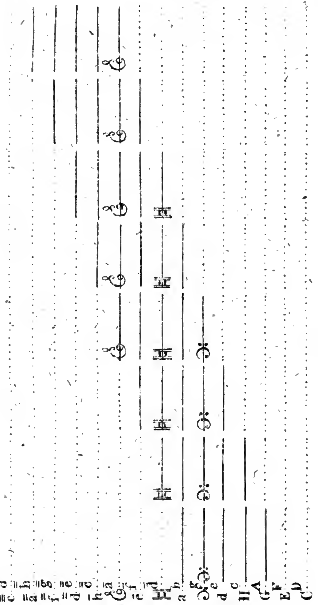
Noch höher, der sogenannte französische Violinschlüssel, wo das $\bar{g}$-Zeichen auf der untersten Linie steht:



Er ist ausser Gebrauch gekommen, wiewol er für hohe Stellen bequemer wäre als der gewöhnliche Violinschlüssel.

§. 37.

Eine anschauliche Uebersicht der sämtlichen Schlüssel und ihres Verhältnisses gegeneinander gewährt die folgende Tabelle. Man sieht daraus wie z. B. der gewöhnliche Violinschlüssel um eine Linie höher ist als der Sopranschlüssel, um drei Linien höher als der Altschlüssel, dieser um eine Linie höher als der Tenorschlüssel, u. s. w.



§. 38.

Ich rathe jedem der sich nicht im Verfolg seiner musikalischen Studien jeden Augenblik durch Unbekanntschaft mit den vorkommenden Schlüsseln gehemmt sehen will, sich gleich jezt alle mögliche Schlüssel geläufig zu machen. Absichtlich werden eben darum im Verfolg dieses Buches die Beispiele auch bald in diesem bald in jenem Schlüssel geschrieben werden.

C.) *Chromatische oder Versezungs- und Widerrufungszeichen.*

1.) Einfache.

§. 39.

Wir haben oben bei der Lehre von den Namen der Töne gesehen, dass nur die Töne der langen Tasten eigne Buchstaben zur Benennung haben, die Töne der kurzen Tasten hingegen sich mit entlehnten Namen behelfen müssen: (§. 25) Wir sahen ferner in der Lehre von den Notenlinien, dass die Stufen unsers Notensistems den Buchstabenbenennungen der Töne korrespondiren, und dass daher auch nur die Töne der langen Tasten eigne Stellen auf den Notenlinien finden. (§. 31) Daher finden denn die Töne der kurzen Tasten, so wie sie sich mit entlehnten Buchstabennamen behelfen müssen, ebenso auch auf dem Notensistem keine eignen Stellen, sondern müssen sich damit begnügen, wenn sie vorkommen, Pläze auf den Stellen der Töne der langen Tasten zu entlehnen. Z. B. der Ton zwischen C und D, welcher immer nur ent-

weder als ein erhöhtes C oder als ein erniedertes D benennt wird, wird ebenso auch auf den Notenlinien angedeutet bald durch eine Note auf der C-Linie, bald auf der D-Linie.

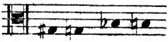
§. 40.

Dies geschieht nun dadurch dass man der Note der benachbarten Taste ein Zeichen beigiebt, welches eine Erhöhung oder Erniederung derselben anzeigt, und somit eine Art von chromatischer Verwandlung (§. 26) derselben bewirkt.

Diese Versezungszeichen, (welche man auch chromatische Zeichen, chromatische Verwandlungs-Zeichen, nennen kann) sind bekanntlich: ♯ und ♭. Sie korrespondiren den Versezungs-Silben: is und es. Z. B.

gis, – ges.

Das Widerrufungszeichen, ♮, auch Wiederherstellungs- oder Auflösungs-Zeichen genannt, hebt die Giltigkeit eines dagewesenen Versezungszeichens wieder auf:



gis, — g-natürlich, h♭ — h-natürlich.

Das Wiederherstellungszeichen widerruft bald eine Erhöhung, bald eine Vertiefung, es selbst ist also, im Vergleich gegen das Er-

niederungs- oder Erhöhungszeichen welches dadurch wiederrufen werden soll, bald Erhöhungs- bald Vertiefungszeichen. —

Anmerkung.

Es wär zu wünschen dass wir ein eignes Zeichen hätten um ein ♯ zu wiederrufen und ein anderes zum Widerruf eines ♭, und nicht ein und dasselbe Zeichen für beides: Ein Missstand der besonders dann empfindlich ist, wenn ein Musikstük bei der Ausführung vom Blatte transponirt werden soll, wo man sich ein ♮ bald als ein ♭, bald als ein ♯, bald als ein ♮ denken muss, weil es bald ein wesentliches, bald ein zufälliges ♯, ×, ♭, oder 𝄫 wiederruft, und folglich bald die Tonleiter und Vorzeichnung *ändert*, bald *wiederherstellt*.

§. 41.

Da die eben erwähnten Versezungszeichen die Note vor der sie stehen um eine ganze Taste erhöhen oder erniedern, so kann man durch dieses Mittel nicht allein jede kurze Taste nach Belieben bald als Erniederung der höhern bald als Erhöhung der tiefern langen Taste darstellen, sondern *auch lange Tasten selbst können als Versezungen geschrieben werden*, und so unter *entlehnten* Namen auftreten. (Vergl. §. 27.) Wenn man nämlich vor die Note einer langen Taste über welcher keine höhere kurze liegt, z. B. vor E oder H, ein Erhöhungszeichen sezt, so kann diese Erhöhung nur darin bestehen dass man statt E- oder H- natürlich die folgende Taste greift, welche alsdann nicht

mehr F oder C heist, sondern Eis oder His. — Auf gleiche Art können die Tasten welche sonst E und H heissen mittelst eines vor die Note F oder C gesezten Erniederungszeichens als Erniederungen von F oder C, als Fes und Ces, als chromatische oder abgeleitete, abhängige, Töne (§. 26.) geschrieben werden.

§. 42.

2.) Dopelte Versezungszeichen.

Ja man hat sogar dopelte Versezungszeichen eingeführt, welche um zwei Tasten erhöhen oder vertiefen. Diese Zeichen sind bekanntlich das sogenannte dopelte oder spanische Kreuz x und das vergrösserte ♭, (statt dessen man jedoch gewöhnlich zwei ♭♭ von gewöhnlicher Gröse sezt) Dem Namen der Taste wird dann die Silbe is oder es zweimal angehängt, und so kann die Taste welche sonst G heist als Fisis, die Taste welche sonst D heist als Eses geschrieben werden u. s. w. (Vergl. §. 28.)

Statt der dopelten Anhängsilben gebraucht man zuweilen lieber die Benennung: F-dopelt-Kreuz, C-dopelt-Kreuz, H♭♭ oder H-dopelt-♭, (auch wol: Bes,) E-dopelt-♭, u. s. w.

§. 43.

Von der Vorzeichnung der Versezungszeichen ein für allemale gleich am Eingang eines Tonstüks, so wie von der Unterscheidung der Versezungszeichen in wesentliche und zufällige, worin dieser Unterschied bestehe, und dass man sich auf die Bedeutung dieser Benennungen wenig verlassen

könne, von all diesem kann erst später gehandelt werden, nämlich bei den Lehren auf welche sich jene Dinge gründen und beziehen, bei der Lehre von den transponirten Tonarten.

D.) *Bezifferung, Generalbass.*

§. 44.

Ausser der bisher beschriebenen Notenschrift giebt es auch noch eine Notenschrift durch Ziffer, oder vielmehr ein Gemengsel von Noten, Ziffern und andern Zeichen, die man auch Generalbass zu nennen pflegt. (Vergl. meine Abhandl. über oder vielmehr gegen das sogenannte Generalbassspielen etc. in der Leipziger allg. musik. Zeitg. von 1813 N.° 7.)

Diese Chiffernsprache sezt aber Kenntnis der Intervalle, ja eigentlich der Harmonie und Melodie in ihrem ganzen Umfang voraus; sie kann also hier noch nicht erklärt werden. Unten davon ein Mehreres §. 75, und bei der Lehre von der Stimmenführung.

IV. *Ton-Entfernungen, Intervalle.*

§. 45.

A.) *Intervalle im Allgemeinen.*

Wir haben bis jezt die Reihe der unser Tonsistem bildenden Tonstufen, ihr Benennungen und die Art kennen gelernt, wie sie durch Tonschrift bezeichnet zu werden pflegen. Wir kennen dadurch jede Tonstufe für sich, nunmehr wollen wir die Tonstufen auch in

Beziehung auf und unter einander kennen, die Töne in Ansehung ihrer verschiedenen Tonhöhen gegen einander vergleichen lernen.

Die Entfernung von einem höhern Ton zu einem tiefern, das Verhältnis einer Tonhöhe gegen eine andre, den Unterschied der Höhe eines Tons gegen den andern, nennt man Intervall (zu teutsch: Zwischenraum, Tonentfernung.)

Die Grösse der Entfernung eines Tones vom andern wird nach der Zahl und Grösse der Notenstufen bezeichnet, um welche der Eine höher ist als der Andre. Tonstufen sind also gewissermasen das Element, die Bestandtheile, woraus die Intervalle bestehen; und bevor wir von den verschiednen Tonentfernungen einzeln handeln, wird es daher gut sein, den Begriff und die Beschaffenheit von Notenstufen überhaupt noch einmal recht fest ins Auge zu fassen und noch etwas näher zu beleuchten.

1.) Notenstufen überhaupt.

§. 46.

Jede Stelle auf oder zwischen den Linien unsers Notensistems ist, (wie schon §. 31. gesagt) eine Stufe. Eine Note die um eine Stelle höher auf den Notenlinien steht als die andre, (nämlich die eine z. B. auf einer Linie, die andre über dieser Linie) ist um eine Stufe höher als jene, ist um eine Stufe von jener entfernt, steht auf der zweiten

Stufe von derselben, bildet gegen dieselbe ein Intervall von einer Stufe.

§. 47.

Da aber die Stellen auf dem Notensistem den Buchstabenbenennungen der Töne ; (C, D, E, u. s. w.) entsprechen, so sind auf dem Notensistem von C bis c, oder von Cis zu cis, von D zu d, u. s. w. auch nur acht Stufen: für die dreizehn Töne oder Tasten die von C bis c liegen finden sich also auf dem Notensistem nur acht Stellen ; und die 13 Töne müssen sich auf nur 8 Stufen Pläze suchen, es müssen je zwei zusammen auf eine und dieselbe Notenstelle einlogirt, und nur durch Versezungszeichen von einander unterschieden werden.

2.) Halbe Stufen, halbe Töne.

§. 48.

Wenn auf diese Art zwei Töne von verschiedner Höhe sich in Eine Stufe untereinander theilen, so erscheint dieselbe gleichsam halbirt; dadurch ist der sonderbare Sprachgebrauch entstanden, dass man das Verhältnis zwischen zwei solchen Tönen, die zwar auf einer und derselben Stufe stehen, deren einer aber um eine Taste höher ist als der andre, einen halben Ton oder Semiton nennt, auch wol halbe Stufe, chromatische halbe Stufe, (weil die beiden auf einer Stufe beisamen wohnenden Töne um so viel von einander verschieden sind als ein chromatisches Zeichen ausmacht. §. 40) — auch: chromatisches Intervall.

3.) Grosse und kleine Stufen.

§. 49.

Eben daraus dass dreizehn verschiedene Töne sich auf acht Notenstufen vertheilen müssen, folgt aber auch, dass diese Vertheilung unmöglich gleichmäsig sein kann. Denn da 8 in 13 nicht rein aufgeht, so mag man die Vertheilung einrichten wie man will, es werden immer auf einige Stufen z w e i Tasten fallen, auf einige andre aber nur E i n e; und der Schritt von einer Tonstufe zur andern muss also bald enger oder kleiner, bald weiter oder grösser sein. Er beträgt nämlich bald den Raum vom Ton der einen Taste bis zum Ton der n ä c h s t f o l g e n d e n hart daran liegenden Taste — bald aber den bis zur z w e i t f o l g e n d e n, so dass zwischen der tiefern und der höhern noch eine Taste zwischen inne leer liegen bleibt. Jenes nennt man einen k l e i n e n Stufenschritt, oder kurzweg eine k l e i n e S t u f e — lezteres eine g r o s s e S t u f e oder einen grossen Stufenschritt.

Kleine Stufen sind also z. B: C – Des, Cis – D, D – Es, Dis – E, Es – Fes, E – F, Eis – Fis, F – Ges, Fis – G, G – As, Gis – A, A – B, Ais – H, B – ces, H – c, His – cis; und mittelst der dopelten Versezungszeichen: Fisis – Gis, Cisis – Dis, As – H♭♭, Des – Eses u. s. w.

Grosse Stufen sind z. B: C – D, Cis – Dis, Des – Es, Dis – Eis, D – E, Es – F, Fes – Ges, E – Fis, F – G, Fis – Gis, Ges – As, G – A, Gis – Ais, As – B, A – H, Ais – His, B – c, Ces – Des; und mittelst der dopelten Versezungszeichen: Eis – Fisis, His – Cisis, H♭♭ – ces, Eses – Fes, u. s. w.

§. 50.

Man hüte sich, die Begriffe von **kleinen Tonstufen** und von **halben Tönen** oder **halben Stufen** miteinander zu verwechseln. Beide sehen einander auf dem Klavier vollkommen ähnlich; die kleine Stufe sowol als die halbe Stufe besteht aus zwei Tönen von zwei hart nebeneinander liegenden Tasten; und diese Æhnlichkeit verleitet die minder Geübten leicht, eines mit dem andern zu verwechseln: allein beide sind, der eben erwähnten Æhnlichkeit ungeachtet, doch sehr wesentlich von einander verschieden.

Zwei Töne die gegen einander eine halbe Stufe, einen halben Ton, ausmachen, stehen beide auf einer und derselben Stufe, sind nur durch ein chromatisches Zeichen voneinander verschieden, beide erhalten ihre Benennung von einem und demselben Buchstaben, nur dass der eine vom andern durch eine chromatische Anhängsilbe is oder es ausgezeichnet wird: z. B. C—Cis, G—Gis, Ges—G, F—Fis, Ces—C, Fes—F, A—ais, Aes (oder As) —A, Ees (oder Es)—E, Hes (oder B)—H, u. s. w. Dies alles ist anderst bei der kleinen Tonstufe: dort steht jedes der zwei Töne auf einer andern Stelle des Notensistems, und jeder wird durch einen andern Buchstab bezeichnet, z. B: C—Des, G—As, Fis—G, F—Ges, H—C, E—F, A—B, Gis—A, Dis—E, Ais—H.

§. 51.

Ungeachtet nun eine kleine Stufe etwas ganz anderes ist als eine halbe Stufe oder ein halber Ton, so nennen doch manche Musiker die kleine Stufe einen halben Ton, nur aber,

um diesen uneigentlich sogenannten halben Ton von dem eigentlichen halben Ton zu unterscheiden, geben sie jenem den Beisaz: grosser halber Ton, dem eigentlichen halben Ton hingegen: kleiner oder chromatischer halber Ton, chromatische oder kleine halbe Stufe. Diese ohnehin ziemlich verwikelte Terminologie giebt aber gar leicht Anlass zu Missverständnissen und Begriffsverwirrungen der Art vor welchen wir eben erst im vorigen § gewarnt haben. Viel klüger, einfacher und zwekmässiger ist's, man nennt kleine Tonstufen, immer kleine Tonstufen, und nie halbe; dann bedarf man für die eigentliche kleine Stufe auch nicht erst noch eine besondre nähere Bezeichnung durch den sonderbaren Beisaz: grosse halbe, und kann auch für die eigentliche halbe Stufe den Beisaz kleine halbe entbehren. Und so wollen wir es denn hier auch halten.

B.) *Intervalle insbesondre. Næhere Betrachtung der verschiedenen Intervalle.*

§. 52.

Nach der obigen nähern Betrachtung der Beschaffenheit unsrer Ton- oder Notenstufen können wir nun näher zur Abhandlung der Intervalle selbst schreiten.

Wir haben oben gesagt: die Grösse der Entfernung eines Tones vom andern werde nach der Zahl und Grösse der Notenstufen angegeben um welche der eine Ton höher ist als der andre. Es wird also bei Bestimmung der Tonentfernungen oder Intervalle auf zweierlei gesehen:

1.) auf die Zahl der Stufen um welche der eine Ton höher ist als der andre,

2.) auf die Grösse dieser Stufen.

Wir wollen die Intervalle zuerst in der ersten Beziehung kennen lernen, und demnächst in der zweiten. D. h. erst wollen wir lernen wie man Stufen zählt, und Intervalle nach Stufen abzählt und nach der Zahl der Stufen benennt — demnächst wie man die solchergestalt abgezählten Intervalle nach der Grösse der Tonstufen woraus sie bestehen noch näher bezeichnet und benennt.

1.) Intervallenabzählung.

§. 53.

Wenn man Tonstufen zählt so nennt man diejenige Stufe von der man zu zählen anfängt, die Erste oder Prime; die nächste über der ersten (man pflegt nämlich die Stufen und Intervalle in der Regel immer aufwärts zu zählen, nicht abwärts) heist die zweite, oder Sekunde, die folgende dritte die Terz, die vierte Quarte, die fünfte Quinte, die sechste Sexte, die siebente Septime, die achte Oktave, die neunte None, die zehnte Dezime, die 11te Undezime, die 12te Duodezime, die 13te Terzdezime oder Tredecime, die 14te Quartdezime, die 15te Quindezime.

Weiter als bis zur 15ten Stufe, ja selbst so weit, wird selten gezählt, und man gebraucht gröstentheils nur die acht ersten dieser Benennungen. So wie wir nämlich oben die Ordnungsfolge der Buchstaben als Benennungen der Notenstufen sich von 8 zu 8 wie-

derholen sahen, und so wie je die 8te Notenstufe wieder mit dem nämlichen Buchstaben bezeichnet wird wie die erste, (§. 23.) eben so wird häufig die None, weil sie die 8te Stufe von der 2ten, also gleichsam eine andre Sekunde, nur nach verjüngtem Masstab ist, auch wieder Sekunde genannt, die Dezime: Terz, weil die gleichsam eine nur im Umfang einer höhern Oktave gegriffne verjüngte Terz ist; so die Undezime: Quarte, die Quindezime: Oktave, auch: Dopeltoktave, u. s. w.

§. 54.

Häufig, wie gesagt, gebraucht man die höhern Zahlenbenennungen: None, Dezime, etc. nicht; entbehrlich sind sie aber darum nicht. Theils bedarf man ihrer da, wo es einem etwa eben darauf ankommt, bestimmt anzudeuten, in welcher Entfernung vom ersten Ton eine Terz gemeint ist:

So oder so:

Theils bedient man sich auch insbesondre der Benennung N o n e, um einen gewissen besondern Fall anzuzeigen wovon aber erst unten die Rede sein kann (in der Lehre von den Umgestaltungen und von durchgehenden Noten.)

§. 55.

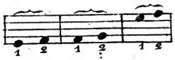
Wir haben nun gesehen wie man die Tonstufen oder Notenstufen zählt, und jede nach ihrer Numer benennt. Man kann diese Art die Tonstufen zu benennen ihre Z ä h l n a m e n nennen.

Wenn man nun bei Benennung der Intervalle blos auf die Zahl der Notenstufen sieht, blos zählt wie viel Notenstufen das Intervall umfasst, so giebt man dem Intervalle selbst den Namen der Numer derjenigen Stufe bis zu welcher das Intervall sich erstrekt, und so erhält denn

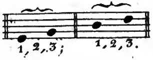
das Verhältnis zweier Töne gegeneinander die beide auf einer und derselben Notenstufe stehen (die eigentlich gar kein Intervall gegeneinander ausmachen, da keiner um eine Stufe höher ist als der andre) den Zählnamen: Prime: z. B.

oder

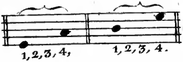
Das Intervall zwischen zwei Tönen deren einer um eine Notenstufe höher ist als der andre, so dass jener gleich auf der zweiten Stufe neben diesem steht, nennt man eine Sekunde:



Das Intervall von zwei Tönen deren einer um zwei Stufen höher ist als der andre, wo die obere Note also die dritte, von der untern oder ersten an gezählt, ist, kurz also das Intervall welches sich über drei Notenstufen erstrekt, heist Terz:



Zwei Töne welche um drei Stufen von einander entfernt sind, deren Intervall also vier Stufen umfasst machen eine Quarte aus:



Das Intervall von fünf Stufen heist: Quinte, von 6: Sexte, von 7: Septime, von 8: Octave, von 9: None, von 10: Dezime, von 11: Undezime, von 12: Duodezime, von 13: Tredezime, von 14: Quartdezime, von 15: Quindezime.

Was oben von den Zählnamen der Tonstufen gesagt ist, (dass man nämlich von den höhern Zählnamen selten Gebrauch mache, §. 53.) gilt auch von den Zählbenennungen der Intervalle.

§. 56.

Im musikalischen Sprachgebrauch ist es übrigens auch eingeführt dass man nicht selten der obern Note selbst den Zählnamen der Stufe beilegt auf welcher sie, von der tiefern an gezählt, steht, oder den Zählnamen des Intervalles welches sie gegen die tiefere bildet; z. B: c steht auf der dritten Stufe von A an gerechnet, ist um eine Terz höher als das A, bildet gegen A das Intervall einer Terz; da hat nun der Sprachgebrauch es eingeführt, dass man nicht blos sagt: c steht auf der dritten Stufe von A, oder auf der Terz von A, oder das Intervall von A zu c ist eine Terz; sondern kurz: c ist die Terz von A.

§. 57.

Wir haben bisher gesehen dass die Zählung der Intervalle immer von unten hinauf geschiehet. Der Ausdruk Terz bedeutet daher die dritte Stufe aufwärts gezählt. Will man daher ja einmal eine Intervall abwärts gezählt haben, so muss man dies besonders ausdrüken, durch den Beisaz »unter«, z. B: E ist die Unterquinte von H, die Unterterz von G, die Unteroctave von e; die Terz von c, c ist die Unterterz von e.

§. 58.

Wir haben bei der bisherigen Darstellung der Zählnamen der Intervalle gar keine Rüksicht genommen auf Erhöhungs- oder Erniederungszeichen (♯, ×, ♭, ♭, ♮,) welche etwa vor einer Note stehen könnten, und dies eben darum weil es hier blos auf Zählung der Stufen ankam, die chromatische Versezung des einen oder andern von zwei Tönen aber in der Zahl der Stufen um welche der eine von dem andern entfernt ist keine Veränderung bewirken kann. Darum ist c - g eben so gut eine Quinte wie c - gis, oder cis - gis, oder ces - gis, oder c - ges; und e - fis, es - fis, es - f e - fes, eis - f, ja sogar eis - fes, (wenn je solche Zusammenstellungen vorkämen) sind eben so gut Secunden, als c - d; und wenn gleich die Töne b - cis weiter auseinander liegen als h - des, so machen doch immer erstere nur eine Secunde aus, leztere aber eine Terz, weil es hier blos auf die Zahl der Notenstufen ankommt; und eben so machen die Töne ges - gis, b - his, oder selbst g♭♭ und

gisis, obgleich sie um 3 und 5 Tasten auseinander liegen, doch keine Sekunde oder Terz, sondern nur eine Prime aus, weil die Zählnamen der Intervalle sich blos nach der Zahl der Tonstufen, nicht aber nach deren Grösse richten. Von des bis fis sind aber eben so gut nur drei Stufen wie von dis bis fes, oder von d bis f.

des steht auf der nämlichen Stufe, auf der nämlichen Stelle des Notensistems, wie dis oder des, und fis oder fes auf der nämlichen wie f; von des bis fis sind eben so viel Stufen als von dis bis fes, oder von d bis f, von d bis fis, denn alle ♯♯ oder ♭♭ der Welt versezen die Note auf keine andre Stufe. Wenn es also darauf ankommt den Zählnamen eines Intervalls zu bestimmen, so lasse man sich durchaus durch keine Versezungszeichen, durch keine Erhöhungs- oder Erniederungssilben is oder es irre machen, sondern sehe sie immerhin nur an als ob sie gar nicht da wären, denke sich nur die Noten auf Linien geschrieben, und zähle blos die Stellen oder Stufen auf dem Notensistem, ohne auf Versezungszeichen, oder Versezungssilben zu achten.

2.) Intervallen-Messung.

§. 59.

Wir haben bisher die Grösse der Intervalle nicht gemessen, sondern nur die Stufen

woraus sie bestehen abgezählt; wir haben aber dabei doch bald bemerkt, dass ein und derselben Intervallen-Name bald einer grössern bald einer kleineren Tonentfernung beigelegt wird, (§. 58.) dass z. B. die eine Terz bei weitem grösser oder kleiner sein kann als die andere, je nachdem die drei Stufen die sie umfasst grösser oder kleiner sind; dass also die Zählnamen allein nicht hinreichen die Entfernung zwischen zwei Tönen genau zu bestimmen, sondern der Zählbenennung noch die Erwähnung beigefügt werden muss, ob das Intervall grösser oder kleiner zu verstehen sei, z. B. kleine Terz, grosse Sexte, etc.

Nun wollen wir die verschiednen Arten von Intervallen auch von dieser Seite kennen, dieselben nicht blos wie bisher nach der Zahl der Stufen abzählen, sondern auch zugleich nach der Grösse dieser Stufen abmessen und darnach näher bezeichnen und benennen lernen.

§. 60.

Man unterscheidet zu dem Ende die Intervalle in kleine und grosse, in verminderte und übermäsige, in dopeltverminderte und dopeltübermäsige.

a.) *Kleine und grosse Intervalle.*

Zuerst wollen wir nun die grossen und kleinen Primen, Secunden, Terzen, Quarten u. s. w. der Reihe nach kennen lernen.

Von einer grossen oder kleinen Prime kann eigentlich keine Rede sein, weil die Prime eigentlich kein Intervall ist, (§. 55) weil zwischen zwei auf einer und derselben Notenstufe stehenden Tönen keine

Stufen-Entfernung statt findet. (Indessen kommen doch zuweilen die Ausdrüke verminderte und übermäsige Prime vor, wovon unten (§. 63, 64.) wenn nämlich von zwei auf einer und derselben Notenstufe, (auf der nämlichen oder zwischen den nämlichen Notenlinien) stehenden Noten die eine durch ein Versezungszeichen gegen die andre um ein chromatisches Intervall eine halbe Stufe (§. 48.) erhöht oder vertieft ist. Im Gegensaz einer solchen verminderten oder übermäsigen Prime nennt man zwei Töne die nicht nur auf einerlei Notenstufe stehen, sondern auch ganz gleich hoch sind, d. h. deren keiner durch ein Versezungszeichen gegen den andern erhöht oder erniedert ist, reine Prime, Einklang, unisonus.

Kleine Sekunde ist das Verhältnis zwischen zwei Tönen deren einer um eine kleine Notenstufe höher ist als der andre, zwischen welchen also gar keine Taste in der Mitte liegt: (§. 48.) kurz, kleine Sekunde ist eben das was eine kleine Tonstufe, z. B. E - F, Ais - H, F - ges, His - cis, Es - Fes, As - Hbb, Fisis - gis, u. s. w.

Grosse Sekunde heist das Intervall zwischen zwei Tönen deren einer gleich auf der zweiten Stufe hart neben dem andern steht, doch so, dass eine Taste in der Mitte frei bleibt; kurz es ist eben so viel wie eine grosse Stufe, z. B: D - E, A - H, H - cis, Es - F, Gis - Ais, Ges - As, Dis - Eis, Ces - Des, Eis - Fisis, Hbb - ces u. s. w.

Kleine Terz ist das Intervall von zwei Tönen deren einer um zwei Stufen höher ist als der andre, und zwischen welchen zwei

Tasten in der Mitte leer bleiben. z. B. C-Es, Cis-E, Des-Fes, Ges-Hbb, Fisis-Ais, u. s. w.

G r o s s e T e r z ist das Intervall von zwei Tönen deren einer der dritte von dem andern ist, zwischen welchen aber drei Tasten in der Mitte liegen; z. B. F-A, D-Fis, As-c, Fis-Ais, Ges-B, Cis-Eis, Ces-Es, Dis-Fisis, Hbb-des u. s. w.

K l e i n e Q u a r t e heist das Intervall welches vier Stufen umfasst, und wo vier Tasten leer bleiben, z. B. H-e, Fis-H, F-B, Dis-Gis, Es-As, Ais-dis, Ces-Fes, Cisis-Fisis, Hbb-Eses, etc.

G r o s s e Q u a r t e ist eine Quarte wozwischen fünf Tasten liegen, z. B. F-H, A-dis, Es-A, H-eis, Ces-F, Cis-Fisis, Hbb-es, und so weiter.

(Statt der Benennung kleine Quarte gebraucht man häufig den Namen r e i n e Q u a r t e, und statt grosse Quarte nicht selten den Ausdruk ü b e r m ä s i g e Q u a r t e. Aus mehrern Gründen, unter andern auch um mehr Gleichförmigkeit in der Benennungsart zu erhalten, mögten aber die ersten Benennungen Vorzug verdienen. Indessen ist es sehr nöthig auch die Leztern sich geläufig zu machen, da auch sie sehr gebräuchlich sind. — Die grosse Quarte heist auch oft f a l s c h e Q u a r t e, auch kömmt sie zuweilen vor unter dem Namen T r i t o n u s (D r e i t o n, weil das Intervall drei sogenannte ganze Töne umfasst.)

K l e i n e Q u i n t e ist die wo fünf Tasten zwischen liegen, z. B: H-F, Dis-A, A-es, Eis-H, F-ces, Fisis-cis, Es-Hbb, u. s. w.

Die kleine Quinte ist also rüksichtlich der Tastenzahl der grossen Quarte gleich; und

in dieser Hinsicht **mehrdeutig**: wovon unten (§. 66.)

Grosse Quinte ist die, wo sechs Tasten zwischen liegen, z. B. A - e, E - H, H - fis, B - f, Fis - cis, As - es, Eis - His, Fes - ces, Fisis - cisis, Eses - Bes.

(Statt der Benennung grosse Quinte gebraucht man häufig den Namen reine Quinte, und statt des Ausdruks kleine Quinte nicht selten den Namen verminderte Quinte. Allein auch hier mögten die erstern Benennungen den Vorzug verdienen. Uebrigens kommt die kleine Quinte auch häufig unter dem Namen falsche Quinte vor.)

Kleine Sexte ist die Sexte wozwischen sieben Tasten liegen, z. B: A - f, Fis - d, C - As, Ais - fis, B - ges, Fisis - dis, Des - H♭♭.

Gros ist die Sexte wenn acht Tasten zwischen liegen, z. B. D - H, Es - c, E - cis, Gis - eis, Fes - des, H♭♭ - ges, Ais - fisis.

Kleine Septime wozwischen 9 Tasten liegen, z. B: E - d, H - a, Cis - h, F - es, Ais - gis, As - ges, Eis - dis, Des - ces, Fisis-eis, Ces - Bes.

Grosse Septime wozwischen 10 Tasten liegen z. B. F - e, H - ais, Ges - f, Cis-His, Fes - es, H♭♭ - as, Gis - fisis.

Kleine und grosse Octaven giebt es eben so wenig als dergleichen Primen.

Kleine und grosse Nonen, Dezimen, Undezimen u. s. w. sind blose Verjüngungen der kleinen und grossen Sekunden, Terzen, Quarten, u. s. w.

§. 61.

(Ich gebe bei der ganzen Abhandlung der Intervallenmessung das Mas nach der Zahl der

Tasten an, weil diese Art sich ausdrüken die kürzeste und anschaulichste ist. Uebrigens plage sich der Anfänger ja nicht damit, auswendig zu lernen wie viel Tasten zwischen jedem grosen oder kleinen Intervall liegen; auch diese undankbare Plage des Gedächtnisses erspart die Uebersicht der Intervallengrösen welche unter §. 72 gegeben werden wird.

b) *Verminderte und übermäsige Intervalle.*

§. 62.

Auf unserm Notensistem lassen sich aber auch noch grösere Unterschiede des Umfangs eines und desselben Intervalles auffinden und darstellen. Z. B. die Sekunde C — Dis ist gröser als alle welche wir bis jezt unter dem Namen von grossen Sekunden kennen lernten, die Terz Cis — Es kleiner als eine kleine Terz.

Für diese Art von Intervallen hat man die Beinamen vermindert und übermäsig eingeführt. Ein Intervall welches noch um eine Taste kleiner ist als klein, erhält den Beinamen vermindert; was um eine Taste gröser ist als gros, heist übermäsig.

Verminderte Intervalle.

§. 63.

Eine verminderte Prime kann es eigentlich so wenig geben als ein grosse oder kleine. (§. 60) Indessen giebt man doch zuweilen den Namen verminderte Prime dem Intervall von zwei Tönen welche auf einerlei Stufe stehen, von welchen aber das eine mittels eines Versezungszeichens um eine Taste höher oder tiefer ist als das andre, z. B. A — As; Cis — c. Sie ist also so zu sagen ein halber Ton, ein chro-

matisches Intervall (oben §. 48). Man könnte aber dieses Intervall eben so gut auch: übermäsige Prime nennen, weil eben so gut der eine Ton um eine Taste höher ist als das andre, wie der eine tiefer als der andre: As — A, C — Cis.

Der Ausdruk verminderte Prime ist also höchst uneigentlich.

Verminderte Sekunde ist die welche noch um eine Taste enger ist als eine kleine, z. B: Gis — As, E — Fes, His — c, Fisis — G, D — Eses. Sie ist also so zu sagen ein enharmonisches Intervall, oder mit andern Worten das Verhältnis zwischen zwei enharmonisch parallelen Tönen, (§. 29.) und darum an sich selbst ein mehrdeutiges Intervall, (§. 30.) indem es auf dem Klavier eben so aussieht wie eine reine Prime.

Verminderte Terz ist die welche noch um eine Taste kleiner ist als die kleine, z. B. Cis — Es, E — Ges, Dis — F, Eis — G, A — ces, G — H♭♭, Cisis — E. Den Tasten nach ist sie einer grosen Sekunde z. B. Cis - Dis oder Des — Es ganz ähnlich.

Verminderte Quarten sind z. B. Dis — G, E — As, His — e, c — fes, Fisis - H, F — H♭♭.

Verminderte Quinte nennen manche wie schon oben §. 60. bemerkt eben das was manche andre, und auch wir, kleine Quinte nennen. Verminderte Quinte in unserm Sinn des Wortes ist aber nur die, welche noch um eine Stufe enger ist als die kleine, wo also nur 4 Tasten in der Mitte liegen: also z. B. Ais — es, His — F, H — fes, Fisis — c, E — H♭♭.

Verminderte Sexten sind z. B.-Fisdes, H — ges, Ais — f, Eis — c, E — ces, Fisis — d, D — Bes.

Verminderte Septimen sind z. B. H — As, Gis — f, Fis — es, His — a, G — fes, Fisis — e, F - eses.

Verminderte Oktave könnte man diejenige nennen welche um eine Taste enger ist als eine reine, deren oberste Note entweder durch ein Erniederungszeichen vertieft oder die obere durch ein Erhöhungszeichen erhöht ist z. B. e - $\overline{\text{es}}$, dis - $\overline{\text{d}}$, f - $\overline{\text{fes}}$, his- $\overline{\text{h}}$, cisis - $\overline{\text{cis}}$, es - $\overline{\text{eses}}$.

Verminderte Nonen, Dezimen u. s. w. sind Wiederholungen von dergleichen Sekunden, Terzen u. s. w. in einer höhern Oktave.

Uebermäsige Intervalle.

§. 64.

Von einer übermäsigen Prime z. B. As - A, C - Cis, gilt eben das was S. 62. von der verminderten gesagt ist. Sie unterscheidet sich von einer kleinen Sekunde, z. B. Gis - A, wie die halbe Stufe von der kleinen. (§. 50)

Uebermäsige Sekunde ist die, welche noch um eine Taste weiter ist als die Grose, z. B. as - h, f - gis, es - fis, a - his, fes - g, e - fisis, eses - f.

Uebermäsige Terz ist die welche noch um eine Taste gröser ist als die Grose, z. B. ges - h, f - ais, c - eis, ces - e, d - fisis, H♭♭ - d.

Uebermäsige Quarte nennen manche (wie wir schon Seite 60 bemerkten) eben das was andre, und auch wir, grose Quarte nennen. Uebermäsige Quarte in unserm Sinn des Worts ist aber die, welche noch

um eine Stufe weiter ist als die Grosse, wo also 6 Tasten zwischen liegen; z. B. es-ais, f-his, fes-h: c-fisis. Hbb-e.

Uebermäsige Quinten sind z. B. G-dis, As-e, e-his, Fes-c, H-fisis, Hbb-f.

Uebermäsige Sexten sind z. B. Es-cis, Ges-e, F-dis, G-eis, ces-a, Hbb-g, E-cisis.

Uebermäsige Septimen sind z. B. As-gis, Fes-e, c-his, g-fisis, Eses-d.

Uebermäsige Oktave könnte man diejenige nennen, welche um eine Taste grösser ist als eine reine, deren oberste Note entweder durch ein Erhöhungszeichen erhöht, oder die untere durch ein Erniederungszeichen erniedert ist. z. B. Es-e, D-dis, Fes-f, H-his, Cis-cisis, Eses-es.

Uebermäsige Nonen, Dezimen etc. sind blose Wiederholungen von dergleichen Sekunden, Terzen etc. in einer höhern Oktave.

c.) *Dopeltverminderte und dopeltübermässige Intervalle.*

§. 65.

Auch dopeltverminderte und dopeltübermässige Intervalle lassen sich denken, z. B. eine dopelt übermässige Sekunde ges-ais. Ihre Beschaffenheit erklärt sich übrigens leicht von selbst.

3.) Mehrdeutigkeit der Intervalle.

§. 66.

Wirft man nun einen Blik auf die bisher aufgezählten sämtlichen Intervalle, so bemerkt

man daſs alle ohne Ausnahm mehrdeutig sind: Wir haben auf diese Mehrdeutigkeit bei einigen schon im Voraus aufmerksam gemacht, z. B. bei der kleinen Quinte, bei der verminderten Sekunde — aber alle Andre sind es nicht weniger.

Z. B. die kleine Sekunde c - des besteht aus grade so viel Tasten als die übermässige Prime c - cis; — die grosse Sekunde, z. B. H - cis aus eben so viel wie die verminderte Terz H - des; — die grosse Terz, z. B. As - c aus eben so viel wie die verminderte Quarte Gis - c, (oder etwa als die dopelt übermässige Sekunde As - His) u. s. w.

§. 67.

Es könnte nicht schaden wenn der Anfänger alle Intervalle nun auch aus diesem Gesichtspunkte für sich selbst noch einmal durchgienge; und sich selbst etwa eine Tabelle folgender Art darüber aufsezte:

» Zwei Töne die auf einer und derselben » Taste leigen können sein: reiner Einklang, » oder verminderte Sekunde, z. B. e - e, e - fes.

» Zwei Töne die auf zwei unmittelbar ne- » ben einander liegenden Tasten wohnen, kön- » nen sein: übermässige Prime, oder kleine » Secunde, z. B. e - eis, e - f, u. s. w.

» Zwei Töne wo eine Taste zwischen liegt » können sein: entweder grose Sekunde, e - » fis, oder verminderte Terz, e - ges, « u. s. w.

4) Umkehrung der Intervalle.

§. 68.

Wenn man von zwei Tönen die zusamen ein Intervall ausmachen

den tiefsten um eine Oktave oder dopel-Oktave, u.s w. erhöht, so dass er dadurch höher wird als der andre Ton welcher zuvor der höhere war, oder, was auf dasselbe heraus kommt, wenn man den höhern Ton Oktavenweise so lange erniedert, bis er tiefer wird als der andre, kurz, wenn man ein Intervall auf den Kopf stellet, das unterste zu oberst kehrt, — z. B. den untersten Ton des unter fig. 1. vorgestellten Intervalls:

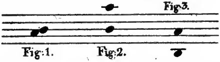


Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

um eine Oktave höher verlegt, wie bei fig. 2 oder wie bei fig. 3. den höhern um 8 Töne tiefer, (welches gleich viel ist, weil es auf dasselbe herauskommt ob ich den tiefen Ton über den höhern erhebe oder den höhern unter den erstern hinabrüke, immer kommt das unterste zu oberst und das obere zu unterst zu stehen) so nennt man dies Verfahren: Umkehrung des Intervalls.

Die obige Fig. 2. ist also die Umkehrung von fig. 1. oder was dasselbe ist, fig. 1. die Umkehrung von fig. 2. Denn wenn man fig. 2. wieder umkehrt, d. h. den obersten wieder zu unterst sezt, kommt natürlicherweise wieder die erste Lage heraus. Die zwei verschiedenen Lagen sind also, wechselseitig und rükwärts wie vorwärts, die eine die Umkehrung der andern.

§. 69.

Man bemerkt leicht, dass bei solcher Umkehrung die Intervalle, die Tonentfernungen,

nicht dieselben bleiben. Die Sekunde im obigen Exempel wurde durch die Umkehrung zu einer Septime. Ebenso wird die Terz zur Sexte, und die Quarte zur Quinte:

und da hier alles wechselseitig, und rükwärts wie vorwärts gilt (sieh den vorigen §. am Ende) so folgt daraus, dass die Septime umgekehrt sich in eine Sekunde, die Sexte in eine Terz, und die Quinte in eine Quarte verwandelt:

(Ebendarum nennen denn auch Manche die Sekunde, die Terz und die Quarte: Stammintervalle, die übrigen: abstammende oder abgeleitete.) Eine Uebersicht dieser Verwandlungen und Abstammungen gewährt die folgende Tabelle

Die 2 wird zur 7,
— 3 — — 6,
— 4 — — 5,
— 5 — — 4,
— 6 — — 3,
— 7 — — 2.

oder:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Eine Umkehrung der Prime kann es der Natur der Sache nach eigentlich nicht geben, denn von zwei Tönen deren keiner höher als der andere ist kann man auch nicht den höhern zum tiefern machen.

Auch die Oktave kann nicht eigentlich umgekehrt werden, ihre Umkehrung gäbe wieder eine Oktave:

folglich keine Umkehrung, sondern nur dasselbe Intervall in einer höhern oder tiefern Oktave, das Ebenbild derselben nur in kleinerm oder gröserem Format.

Die Intervalle von höhern Zählnamen als 8, die None, Dezime etc. sind ebenfalls nur Wiederholungen, und geben keine besondere Umkehrungen sondern nur eben die wie die Sekunde, Terz etc. Nur sieht man leicht dass, um zwei so weit von einander entlegne Töne umzukehren, der obere um eine dopel-Oktave erniedert, oder der tiefere um eine dopel-Oktave erhöht werden muss, oder beide zugleich um eine Oktave gegen einander versezt.

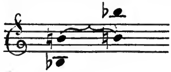
§. 70.

Man bemerkt aus obiger Tabelle (§. 69.) dass den höchsten Ziffern immer die niedersten gegenüberstehen, und den niedersten die höhern — wie auch ganz natürlich, eben weil bei einer Umkehrung alles umgekehrt ist; [und

dass zwei einander entsprechende Ziffer zusammen addirt immer die Zahl 9 ausmachen: 1+8 = 9, 2 + 7 = 9, 3 + 6 = 9, u. s. w.]

Was hier von den Zählnamen der Intervalle gilt, gilt aus gleichen Gründen auch von den Beinamen: aus einem Intervall mit dem Beinamen Gros wird eines mit dem Beinamen klein, und umgekehrt; aus verminderten Intervallen werden übermässige, aus übermässigen verminderte, die dopeltverminderten zu dopeltübermässigen, und diese zu dopeltverminderten; die kleine Terz wird zur grossen Sexte, die grosse Terz zur kleinen Sexte, die verminderte Sexte zur übermässigen Terz, die verminderte Terz zur übermässigen Sexte u. s. w.

Hier lässt sich denn auch gewissermasen eine Umkehrung der Octave denken, insofern nämlich, dass eine übermässige Oktave durch die Umkehrung zur verminderten wird, und eine verminderte zur übermässigen:



§. 71.

Ich habe übrigens nicht für nöthig gefunden eine vollständige Aufzählung und Tabelle der Verwandlungen zu geben, welche durch die Umkehrung aller grossen und kleinen übermässigen und verminderten Intervalle erscheinen. Jeder mag und kann sich dieselbe leicht aus sich selbst bilden, durch welche Selbstthätigkeit ihm die Sache nur um desto anschaulicher werden und desto gewisser sich einprägen wird.

5.) Uebersicht der Intervallengrösen.

§. 72.

Auf dem Wege wie wir hier die sämtlichen Intervalle aufgesucht haben, haben wir gefunden dass:

Quinte, Sexte und Septime nur Umkehrungen von Quarten, Terzen und Secunden, und

Die Oktave, None, Dezime etc. nur Wiederholungen der Prime, Secunde, Terz etc. nach verjüngtem Masstabe sind,

Dass der Unterschied zwischen grossen und kleinen Intervallen nur in einer Taste mehr oder weniger besteht,

Dass ein Intervall welches noch um eine Taste kleiner als klein, oder grösser als gros ist, vermindert- oder übermässig heisst,

Dass die grossen Intervalle in der Umkehrung kleine, die kleinen grosse werden, die verminderten übermässige, und diese verminderte.

§. 73.

Eben diese Uebersicht erleichtert denn nun auch das Erlernen der so vielfältig verschiedenen Intervalle: denn wenn man nur einmal die kleinen und grossen Sekunden, Terzen und Quarten kennt, so ist nichts leichter als alle übrigen Intervalle durch Vergleichung mit diesen zu erkennen: nämlich die grossen und kleinen Septimen, Sexten und Quinten als umgekehrte kleine und grosse Quarten, Terzen und Sekunden, alle übermässigen Intervalle daran, dass sie eine Taste grösser sind als die grossen, — alle Verminderte daran, dass sie noch kleiner sind als die kleinen; auf ähnlichem Wege

die dopeltverminderten, und dopeltübermässigen, wenn je solche vorkommen.

Diese Uebersicht erspart also nicht blos dem Gedächtniss eine tödende Anstrengung, sondern gewährt statt einer mechanischen Kenntnis eine klare Anschauung der Beziehung der Tongrössen.

§. 74.

Immer aber wird es für den Anfänger eine ganz erspriesliche Uebung sein, wenn er, um sich die sämtlichen Intervalle zu vergegenwärtigen, und das Erkennen derselben auf den ersten Blik zu erleichtern, sich die Mühe nimmt, alle Arten von Intervallen auf allen möglichen Tonstufen für sich selbst in Noten zu schreiben, und auf dem Klavier zu spielen.

Anmerkung.

Sonderbar ist es dass die Tongelehrten häufig darüber streiten wie viel Intervalle es eigentlich gebe. Der Eine nimt deren 52 an, Andre lehren es gebe (?) deren nur 35, — 24, — oder gar nur 18, und erklären die übrigen für »blos chimärische, blos papierne Intervalle.« — Was heist das? Ein sonderbarer inhaltloser Streit!

Wie viel verschiedne Grade von Entfernung eines Tones vom andern, an sich und nach der Natur unsers Notensistems, denkbar sind, haben wir so eben gesehen, und darüber kann also auch der Streit nicht sein, eben so wenig als in der Mathematik über die Frage: wie viel verschiedne Grössen es gebe! Die streitenden Theile meinen's auch eigent-

lich nicht sowol also, sondern sie meinen im Grund die Frage: welche Intervalle kommen in der Musik wirklich vor?

Diese Frage kümmert uns aber fürs Erste wenigstens hier noch gar nicht Seien wir immerhin zufrieden eine Terminologie zu besizen welche uns eine bestimmt bezeichnende Benennung für jede denkbare Tonentfernung gewährt, dieselbe komme nun häufig, oder selten, oder gar niemals vor; ungefähr eben so wie man jeden sowol besuchten als unzugänglichen Punkt der Erdoberfläche nach Graden der Länge und Breite bezeichnet. Wem fällt es nun aber ein darüber zu streiten wie viel Grade von Polhöhe es gebe? ob es z. B. wirklich einen 89ten Grad Polhöhe gebe? und diesen 89ten Grad etwa eine chimärische blos papierne Polhöhe zu nennen, je nachdem er es für möglich oder unmöglich hält dass dieselbe jemals von einem Sterblichen werde betreten werden?!

Und doch wär, für's Zweite, dieses noch vernünftiger als der Streit über die Zahl der Intervalle; denn bei so unendlich vielen Combinationen von Umgestaltungen der Harmonien, Umkehrungen, Durchgängen, Vorhalten, Mehrdeutigkeit, u. s. w. ist es gradezu unmöglich mit Bestimmtheit zu behaupten: zwei Töne welche um dieses oder jenes Intervall von einander entfernt seien könnten nie in melodischer oder harmonischer Verbindung oder Beziehung mit und

auf einander vorkommen? Den besten Beweis hierüber liefern ja die Tonlehren selbst, eben durch die so grose Verschiedenheit ihrer Angaben der Zahl der Intervalle.

Endlich aber auch gesezt die Frage liesse sich bestimmt beantworten — was wäre damit für die Kunst gewonnen? Ungefähr eben so viel, als die Redekunst dabei gewinnen würde wenn sich einer daran machte zu untersuchen ob diese oder jene zwei Silben sich je in einem Worte beisamen fänden oder nicht, — oder als die theologische Exegese dadurch gewann, dass einer gezählt hat wie oft der Buchstab a in der Bibel vorkommt.

6.) Ueber sogenannte con- und dissonirende Intervalle.

Anmerkung.

Mancher gelehrte Leser wird vielleicht hier die stattliche Eintheilung der Intervalle in consonirende und dissonnirende, in vollkommne und unvollkommne Consonanzen etc. vermissen, auch wol einiges über die berüchtigte Kontroverse vom Con-oder Dissoniren der Quarte und andrer streitigen Intervalle!

Allein ein Intervall (die Entfernung zwischen zwei Tönen) kann als solches nicht con-oder dissoniren, sondern nur dieser oder jener Ton dis-oder consonirt in Beziehung auf den Grundton und die Grundharmonie: Es

ist daher schon in sich selbst unrichtig von con - oder dissonirenden Tonentfernungen zu sprechen, und eben darum gehören denn auch die Begriffe von con- und dissoniren wenigstens nicht hieher in die Lehre von Tonentfernungen. Freilich benennt (wie schon §. 56. erwähnt) ein zwar uneigentlicher aber sehr gewöhnlicher Sprachgebrauch auch wohl die einzelnen Noten mit Intervallennamen, und so giebt es in diesem Sinne des Wortes wol dissonirende und consonirende Intervalle; allein eben weil man alsdann durch den Intervallennamen einzelne Töne, nicht Tonentfernungen bezeichnet, gehört die Lehre von con- und dissonirenden Intervallen in diesem Sinn nicht in die Lehre von Tonentfernungen d. i. von Intervallen im eigentlichen Sinn, also nicht hieher.

Weiter unten werden wir am betreffenden Ort noch näher auf den Werth und Unwerth der Begriffe von Con- und Dissonanzen überhaupt zurükkommen, und auf die Betrachtung in wie fern sich die con- und dissonirende Eigenschaft eines Tones daraus bemessen lässt, ob er dieses oder jenes Intervall gegen einen andern Ton bildet.

Unsern Lesern aber haben wir über das Kapitel von dissonirenden und consonirenden Intervallen aus den angeführten Gründen hier eigentlich nichts zu sagen, oder höchstens dies:

§. 75.

Man hört im gemeinen musikalischen Sprachgebrauch häufig von consonirenden und dissonirenden Intervallen sprechen; man versteht aber alsdann unter dem Wort Intervall nicht Tonentfernungen, sondern Töne, (§. 56.) und folglich gehört dieser Gegenstand nicht hieher, wo es uns blos darum zu thun ist, alle denkbare Entfernungen eines Tons von einem andern aufzusuchen, zu klassifiziren, und benennen zu lernen. Unten in der Lehre von den Grundharmonieen wird der Ort sein, über con- und dissonirende Töne eigens und näher zu sprechen.

Dritte Abtheilung.

Rhythmik.

I.) *Begriff von Rhythmus und Takt.*

§. 76.

Eine besondre nicht wesentliche Eigenschaft der Musik besteht darin, dass sie gröstentheils taktmäsig (rhythmisch) ist, d. h. dass die Töne in Ansehung ihrer Dauer genau nach Quoten (Verhältnistheilen) gegen einander abgemessen, und zugleich die solchergestalt abgemessnen Zeiten rüksichtlich ihres innern Gewichts genau gegen einander abgewogen und simmetrisch akzentuirt werden.

§. 77.

Nicht alle Musik ist rhythmisch oder taktmässig. Hören wir z. B. den gewöhnlichen Choralgesang der Kirchengemeinden: da wird die längere oder kürzere Dauer der Töne gar nicht taktmässig gegen einander abgewogen, sondern jeder Ton willkührlich ungefähr so lang wie der andre ausgehalten, und höchstens ein Mal dieser oder jener Ton, je nach dem grössern oder geringern auf die Silbe des Textes zu legenden Gewicht, mehr oder weniger akzentuirt als der andre; allein dies ist noch keine Taktmässigkeit, kein Rhythmus, es findet dabei keine solche Abmessung und Abwägung der Zeiten statt, wie wir sie bei der rhythmischen Musik kennen lernen, — man kann keinen Takt dazu schlagen. — Eben so gehören in die Klasse von unrhythmischer Musik das Recitativ, und die mit »Senza tempo« bezeichneten Stellen eines sonst rhythmischen Tonstükes, ferner manchmal auch die ganz freie Fantasie, und die sogenannten »colla parte.«

Findet hingegen bei einem Tonstük eine simmetrisch abgemessne Eintheilung der Zeittheile statt, d. h. wird die Zeit in unter sich ganz gleiche Abschnitte, (Takte) und diese selbst wieder in gleiche Takttheile getheilt, leztere wieder weiter in gleiche kleinere Quoten zerfällt, die Dauer der Töne nach solchen Zeit-Eintheilungen genau gegen einander abgemessen, so dass ein Takt immer als simmetrisch geordnete Gruppe von mehreren Takttheilen, und die Takttheile als kleinere untergeordnete Gruppen kleinerer Zeittheile erscheinen, und wird unter all diesen Zeit-

theilen und Zeitgruppen auch das Zeitgewicht simmetrisch vertheilt — dann ist es taktmässige, rhythmische Musik. Sie verhält sich zur unrhythmischen wie Verse gegen ungebundne Rede, und ist heut zu Tag die bei weitem gebräuchlichste.

Ihre Wesenheit liegt also in einem genauen Ebenmas in Ansehung der Dauer und des Gewichts der Töne, welche Simmetrie durch den Namen Rhythmus, Zeitmas, auch wol Metrum oder Takt, bezeichnet wird.

Die Lehre vom Rhythmus nennt man Rhythmik, auch wol Rhythmopœie oder Metrik.

II. *Bezeichnungen der verschiednen Zeitdauer.*

A.) *Geltung der Notenund Pausen.*

§. 78.

Um in unsrer Notenschrift anzudeuten wie lang oder kurz ein Ton dauern soll, giebt man bekanntlich den Noten verschiedne Formen, namentlich:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Eine Note wie fig. 1 gestaltet heist: longa, fig. 2, oder 3, welches gleichviel gilt, heist: brevis; fig. 4: semibrevis; fig. 5: mi-

Digitized by Google

nima; fig. 6: semiminima; fig. 7: fusa oder unca; fig. 8: semifusa oder bis unca; fig. 9: subsemifusa oder ter unca, u. s. w.

Jede vorhergehende bedeutet immer eine dopelt so lange Zeitdauer wie die folgende.

Auf diese verschiedne Geltung der verschiednen Notengestaltungen gründen sich auch die teutschen Benennungen derselben. Man nimmt nämlich die semibrevis (fig. 4.) als Einheit an, und legt ihr den Namen ganze Note bei Die minima fig. 5. weil sie halb so viel gilt als jene, wird halbe Note genannt, die Semiminima, die halb so viel gilt als die sogenannte halbe Note, heist ebendarum: Viertelsnote, und so fort: Achtels-Sechszehntels-Noten, u. s. w.

§. 79.

Man sieht aus dem Bisherigen dass die ganze Ordnung und Unterordnung der verschiednen Notengeltungen, im Grund überall nur einzig auf grade Theile hinausläuft; jede kleinere Note ist ein grader Theil, d. h. der halbe oder der vierte oder achte Theil u. s w. einer grössern Note; aber es giebt keine Notengestalt welche ein Drittel oder ein Sechstel einer grössern Note vorstellte, und ebenso gilt umgekehrt jede grössere Note entweder zwei oder vier oder acht mal (u. s. w.) soviel als eine kleinere, und es giebt eigentlich keine Notengestalt welche das Dreifache oder Sechsfache einer kleinern vorstellte.

In wie fern diese Eintheilungsart in allen Fällen passend sei, und durch welche Behelfe man ihren Unvollkommenheiten möglichst abzuhelfen sucht, werden wir im Verfolg der gegenwärtigen Abtheilung finden.

§. 80.

Den obigen verschiednen Gestaltungen der Tonzeichen oder Noten korrespondiren übrigens auch die verschiednen Formen von Schweigezeichen oder Pausen:

u: s: w:

Sie sind ebenfalls bekannt, werden also hier nicht weiter erklärt.

B.) *Tempobezeichnung.*

§. 81.

Obige sämtliche rhythmische Zeichen zeigen indessen die Dauer welche ein Ton oder eine Pause haben soll nur Beziehungsweise (relativ) aber nicht positiv oder absolut an, oder mit andern Worten: sie zeigen blos an wie viel der eine Ton länger dauern soll als der andre, aber noch nicht wie lang einer an sich dauern soll.

Um dies lezte anzudeuten bedient man sich entweder der bekannten Tempobezeichnungen: allegro, andante, adagio u. s. w. welche Bezeichnungen aber sehr unzuverläsig und wandelbar sind — oder man gebraucht statt derselben (oder zugleich neben denselben) die chronometrische Bezeichnungsart. Diese leztere soll am Ende dieser Abtheilung noch näher besprochen werden. §.150.

III. TACTEINTHEILUNG.

§. 82.

Der Rhythmus besteht, wie wir gesehen, in einer Simmetrie von verschiednen theils grössern, theils kleinern Zeitgruppen, die theils einander untergeordnet theils einander wechselseitig gegenüber gestellt sind. Die bekannteste Gattung solcher Zeitgruppen ist die welche wir alle unter dem Namen: ein Takt kennen, d. i. eine Gruppe von mehrern zwischen zwei sogenannten Taktstrichen eingeschlossnen Zeiten. Wir wollen daher bei der Abhandlung des Rhythmus von den Takten ausgehen.

§. 83.

Ein Takt also ist eine Gruppe von mehreren Zeiten. Die Zeiten woraus er besteht heisen Tak ttheile. Die Takttheile werden unterabgetheilt in Taktglieder, diese weiter in untergeordnete kleinere Zeittheile u. s. f.

§. 84.

Ein Takt ist entweder aus zwei oder aus drei Takttheilen zusamengesezt. Sind immer zwei und zwei Zeittheile zu einem Takt zusamengruppirt, so erscheint die grade Taktart; die ungrade besteht in der Eintheilung der Takte in drei Takttheile.

(Der Grund warum hier überall nur von Eintheilung in zwei oder in drei Theile Erwähnung geschieht, nicht aber auch von vier-

fünf- sechs - oder mehrtheiligen Takten, kommt unten vor.)

§. 85.

Die Takttheile selbst können nun sowol durch grössere als durch kleinere Notengestalten vorgestellt werden, d. h. man kann nach Belieben entweder sogenannte halbe Noten als Takttheile gelten lassen, oder sogenannte Viertels - oder Achtels - oder auch ganze Noten.

Je nachdem nun die Takttheile entweder durch die eine oder durch die andre Notengattung abgebildet werden, entstehen verschiedene Unterarten von Takten, die unter den Benennungen: Zweivierteltakt, Dreiachteltakt, u. s. w. bekannt sind.

§. 86.

Man pflegt am Anfang eines Tonstükes (und wo es nöthig wird auch in der Mitte) durch ein Zeichen die jedesmalige Taktart anzuzeigen, indem man die bekannten Zeichen $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, u. s. w. auf die Notenzeile voran sezt. Diese Methode die Taktarten anzuzeigen beruht auf folgender Idee:

Die Vorzeichnung hat den Zwek anzuzeigen Erstens: ob der Takt zweitheilig oder dreitheilig sei, und Zweitens: welche Notengattung darin Takttheile vorstelle.

Die Antwort auf beide Fragen geben sehr füglich zwei in Form eines Bruches übereinander gesezte Ziffer. Der obere enthält die Antwort auf die erste Frage, er zeigt an aus wie vielen Takttheilen die Takte bestehen. Der untere antwortet auf die zweite Frage, indem er anzeigt in welcher Notengestalt die Takttheile abgebildet sind. Die Bezeich-

nung $\frac{3}{4}$ heist also: dreitheiliger Takt dessen Takttheile in der Gestalt von sogenannten Viertelsnoten abgebildet sind, – $\frac{2}{2}$ heist: zweitheiliger Takt worin Zweitelsnoten (halbe Noten) als Takttheile gelten, – $\frac{3}{8}$ dreitheiliger Takt worin Achtelsnoten die Takttheile vorstellen, u. s. w.

Wir werden weiter unten erst näher beurtheilen können in wie fern diese sich auf die gebräuchliche Eintheilung der Notengeltung (§. 78. 79.) beziehende Bezeichnungsart ganz konsequent ist.

Für jezt wollen wir uns dabei nicht aufhalten, sondern zu Aufzählung der verschiednen einzelnen Taktarten übergehen. Wir durchgehen zuerst die graden dann die ungraden Taktarten.

A.) *Grade Taktarten.*

1.) Zweizweiteltakt.

§. 87.

Die einfachste, und mit der üblichen Noteneintheilung und Benennung der Notengeltungen am besten übereinstimmende grade Taktart entsteht wenn man die zwei Takttheile oder Takthälften durch sogenannte halbe Noten vorstellt. Die sogenannte ganze Note stellt dann wirklich einen ganzen Takt vor, die Viertelsnoten sind wirkliche Viertheile des Taktes, u. s. w. Diese Taktart heist darum auch ganz konsequent: Zweizweiteltakt, und wird vorgestellt durch die Bezeichnung $\frac{2}{2}$, nicht selten

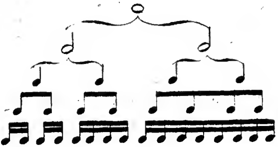
aber auch statt dessen durch ein durchstrichnes C oder eine durchstrichne grose Ziffer 2:

𝄵 oder 2̸

wiewol wenigstens dieses leztere Zeichen, wie wir sehen werden (§. 96.) eigentlicher dem grosen alla-breve-Takt zukommt. Uebrigens wird der Zweizweiteltakt zuweilen auch selbst alla-breve-Takt genannt; allein auch dieser Name gebührt ihm nicht eigentlich, und wenigstens thäte man wol, ihn jederzeit durch den Beisaz: kleiner alla-breve-Takt von dem grosen, eigentlichen Alla-breve-Takt zu unterscheiden.

§. 88.

Die Takttheile dieses Zweizweitel- oder kleinen alla-breve-Taktes können nun entweder in grade oder in ungrade Unterabtheilungen zerfallen: Erstenfalls ist er ein grader Takt mit graden Unterabtheilungen. Folgende Figur giebt davon ein Bild:



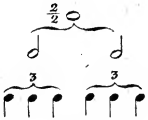
Die zwei halben Noten machen zusamen die Haupttheile der Gruppe, die Takttheile aus,

jeder Takttheil, jede halbe Note, ist unterabgetheilt in zwei Viertel, jede sogenannte Viertelsnote weiter in zwei sogenannte Achtelsnoten, u. s. w.

§. 89.

Sind aber die Takttheile, die Hälften des Zweizweiteltakts, nicht in zwei sondern in drei Glieder unterabgetheilt, so erscheint ein grader Takt mit ungraden Unterabtheilungen.

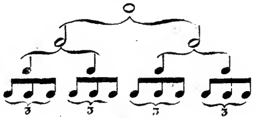
In einem solchen Takt werden nun freilich die Takttheile, oder Takthälften, ganz konsequent durch sogenannte halbe Noten vorgestellt; allein um die Drittheile in welche jede halbe Note zerfällt, die Drittheilshälften, vorzustellen, hat man kein anderes Zeichen als die sogenannten Viertelsnoten, deren nun drei eine halbe Note vorstellen, und folglich sechs Viertel ein Ganzes machen müssen! Um dieses anzuzeigen pflegt man dann über jede drei Viertelsnoten eine Ziffer 3 zu sezen, und nennt eine solche kleine Gruppe von drei sogenannten Viertelsnoten dann eine Viertelstriole, eine Triole (ein Gedritte) von Viertelsnoten:



§. 90.

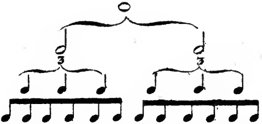
Oder die zwei Takttheile des alla-breve-Taktes werden auch wol in zwei Glieder unter-

abgetheilt, diese Unterabtheilungen aber erst in drei noch weiter untergeordnete Theile: nämlich der ganze Takt in zwei halbe Noten, jede von diesen in zwei Viertelsnoten, und jede Viertelsnote erst noch einmal in drei sogenannte Achtelsnoten (hier aber eigentlich Zwölftelsnoten), welche drei zusamen eine Achtelstriole heissen. Man sehe hier das Bild einer Gruppirung dieser Art:



§. 91.

Die Noten einer Triole können selbst auch wieder in kleinere Theile zergliedert erscheinen, z. B. in dem §. 89 abgebildeten Fall jede der drei Noten der Viertelstriolen wieder in zwei sogenannte Achtelsnoten zergliedert:



Eine solche in sechs Noten zerspaltene Triole pflegt man dann eine Sextole zu nennen. Mehr davon unten §. 93.

§. 92.

Man verwechsle diesen Fall nicht mit dem oben §. 90 abgebildeten! In beiden sieht man zwar 12 sogenannte Achtelsnoten den Takt ausfüllen: aber im Beispiel von §. 90 sind die Achtelsnoten ungrade Theile (Drittel) von graden Theilen (von den zwei Viertelsnoten) — im Beispiel des §. 91 aber erscheinen die sogenannten Achtelsnoten als grade Theile (Hälften) von Ungraden (von den drei Viertelsnoten eine Viertelstriole;) dort machen je drei Achtelnoten eine wirkliche Viertelsnote, hier machen je zwei Achtelsnoten eine der drei Viertelsnoten einer Viertelstriole aus. Das nachstehende Beispiel einer Triolenfigur, Fig. 1. in Vergleichung gegen die Sextolen von Fig. 2.

Fig:1

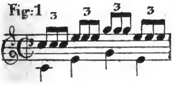
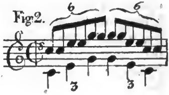


Fig:2.



wird den Unterschied in der wirklichen Anwendung noch anschaulicher zeigen.

Noch eine andre höchst wesentliche Verschiedenheit zwischen Triolen und Sextolen kann hier noch nicht erklärt werden, man wird sie aber von selbst entdeken wenn man unten §. 116 den Unterschied zwischen $\frac{3}{4}$- und $\frac{6}{8}$- Takt gelesen haben wird.

(Uebrigens sind manche Tonsezer — oder auch Schreiber — nachlässig genug nicht selten zwei Triolen durch die Geltungsstriche zusamen zu hängen, so dass sie das äussere Ansehen

von Sextolen haben Fig. 1. — Ja manchmal sezen sie gar noch eine Ziffer 6 darüber, Fig. 2.

Fig. 1.

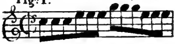


Fig. 2.

der Leser mag dann zusehen wie er das Wahre erräth!)

§. 93.

Aus dem §. 89 bis hieher angeführten haben wir gesehen wie man der §. 79. gerügten Einseitigkeit unsrer Noteneintheilungs-Art, bei den im graden Takt vorkommenden ungraden Unterabtheilungen, möglichst nachzuhelfen sucht, durch Triolen, Sextolen und dergl. Die Nachhilfe durch solche Surrogate bleibt indessen doch immer unvollkommen. So lang eine Note in drei oder sechs gleichförmige Theile zerlegt werden soll, geht wol alles ganz gut; so wie aber etwas Mehreres verlangt wird, wird die Bezeichnungs-Art leicht etwas verwikelt und fast verworren: z. B. man wollte die eine Note einer Triole punktiren, oder pausiren; Fig. 1., oder nur eine oder zwei davon in kleinere Hälften zerspalten, Fig. 2, oder zwei davon in Eine Note zusamenziehen, Fig. 3:

Fig. 1

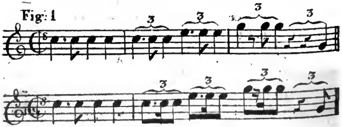
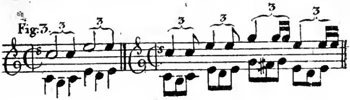


Fig: 2.

Fig: 3.



Noch verwikelter würde die Eintheilung wenn man gar jede Note einer Triole wieder in d r e i Theile zerspalten wollte, u. s. w.

Zum Glüke kommen solche verwikelte Unterabtheilungen nur selten (in sehr langsamen Säzen) vor. Eine jedesmal deutlich darübergesezte Verbindungsklammer ⁀ mit der Ziffer 3 würde übrigens in jedem Fall zur Verständlichkeit der verwikelten Eintheilung immer sehr dienlich sein. Ja, die Ziffer 3 gehörte eigentlich auch selbst über sogenannte Sextolen (welche Benennung ohnehin an sich selbst unbündig ist, wie man schon an mehrern der eben angeführten Beispiele sieht, wo man nicht recht weis ob man sie Triolen oder Sextolen nennen soll — Es sind aber alles Triolen, nur verschiedenartig weiter zergliedert. Vergleiche auch §. 117 am Ende.)

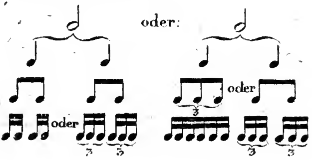
2.) Zweiviertel – Zweiachtel – und $\frac{2}{16}$ – Takt.

§. 94.

Man kann die Makttheile eines zweitheiligen Taktes nach Belieben statt durch halbe Noten

auch eben ſo gut durch zwei ſogenannte Viertelsnoten bezeichnen; und ſo entſteht der zwei Vierteltakt.

In dieſem wird alſo die Geltung eines ganzen Taktes durch eine ſogenannte halbe Note vorgeſtellt. Die Takttheile zerfallen dann ebenfalls wieder in grade oder ungrade weitere Unterabtheilungen. Man ſehe hier das Bild dieſer Taktart:



wo die ungraden Unterabtheilungen durch Achtels- oder Sechszehntelstriolen u. ſ. w. vorgeſtellt werden.

Hier paſſen die teutſchen Ausdrüke Viertels- Achtels-Noten u. ſ. w. vollends gar nicht mehr. Die Viertelsnote iſt der halbe Takt, das Achtel iſt deſſen vierter Theil, die Achtel in den Triolen ſind Sechstel, u. ſ. w.

Die Bezeichnung dieſer Takt-Art iſt: $\frac{2}{4}$, weil ein ganzer Takt aus zwei ſogenannten Viertelsnoten beſteht: es iſt aber eine ebenfalls uneigentliche Bezeichnung weil die ſogenannten Viertel eigentlich Hälften ſind.

Da übrigens im $\frac{2}{4}$-Takt die Achtelsnoten eben das vorſtellen was im $\frac{2}{2}$-Takt die Viertelsnoten, ſo gehen, unter ſonſt gleichen Um-

ständen, die Viertel des $\frac{2}{2}$-Takts grade so geschwinde wie die Achtelsnoten im $\frac{2}{4}$-Takt, die Achtel in jenem wie die 16tel in diesem, u. s. w.

Von allem übrigen was vom $\frac{2}{2}$-Takt §. 88 bis 93 gesagt ist lässt sich die Anwendung auf den $\frac{2}{4}$-Takt leicht von selbst machen, so wie auf alle folgende Taktarten.

§. 95.

Aus dem Obigen erklären sich auch der Zweiachtel- und Zweisechszehntheils-Takt von selbst. Ersterer entsteht wenn man die Takttheile durch sogenannte Achtelsnoten vorstellt. Er ist selten gebräuchlich, seine Bezeichnungsart ist: $\frac{2}{8}$. Uebrigens ist das vom $\frac{2}{4}$-Takt gesagte leicht auf diesen anzuwenden, so wie auf den noch seltnern $\frac{2}{16}$-Takt.

3.) Groser Alla-breve-Takt, oder-$\frac{2}{1}$, Zweieinseltakt.

§. 96.

Man kann die Takttheile eines zweitheiligen Taktes nach Belieben auch durch grössere Noten als durch halbe Noten bezeichnen, nämlich durch Semibreves, sogenannte ganze Noten.

Diese Takt-Art verdient mit mehr Recht den Namen alla-breve-Takt als der vorhin angeführte kleine sogenannte alla-breve-Takt, weil eine brevis (§. 79. fig. 2. oder 3.) grade einen grossen Alla-breve-Takt ausmacht.

Das Zeichen für diese Taktart ist eine grose Ziffer 2, oder noch bezeichnender eine durchschnittene solche Ziffer:

Manchmal wird er auch, wiewol nicht sehr treffend, durch das mehr dem Zweizweiteltakt eigentümliche Zeichen eines durchstrichnen C angedeutet, oder gar durch ein undurchstrichnes C, welches Zeichen aber mehr dem zusamengesezten Viervierteltakt angehört, den wir weiter unten kennen lernen.

In diesem $\frac{2}{1}$ Takt, wo die sogenannten halben Noten eben das vorstellen was im $\frac{2}{2}$-Takt die Viertel, oder im $\frac{2}{4}$ Takt die Achtel, gehen also, unter sonst gleichen Umständen, die halben Noten auch grade so geschwind wie die Viertel im $\frac{2}{2}$-, oder die Achtel im $\frac{2}{4}$-Takt, und so weiter.

§. 97.

Des gewöhnlichen Viervierteltaktes, so wie des $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Taktes welche beide leztere gewissermasen auch als grade Taktarten angesehen werden können, geschieht hier noch keine Erwähnung; sie kommen unten unter den zusamengesezten Taktarten vor.

B.) *Ungrade Taktarten.*

§. 98.

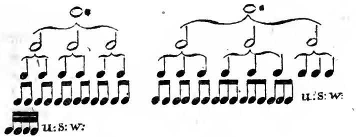
Ungrader Takt ist der welcher aus drei Takttheilen besteht. Nach der bestehenden

Eintheilung unsrer Notengeltungen (§. 69.) giebt es gar keine Note welche einen ganzen dreitheiligen Takt an Einem Stük vorstellte, und man muss sich damit helfen, dass man eine Note durch Beisezung eines Punktes auf das anderthalbfache ihrer ursprünglichen Geltung erhebt, und die ihr auf diese Art verliehenen drei Hälften nun als ihre drei Drittel oder Takttheile ansieht.

1.) Dreizweiteltakt.

§. 99.

Wählt man nun, um die Takttheile einer ungraden Taktart zu bezeichnen, sogenannte halbe Noten, so entstehet der Dreizweiteltakt: $\frac{3}{2}$. Eine punktirte ganze Note representirt hier die Dauer des ganzen Taktes; die Takttheile sind entweder unterabgetheilt in 2 oder in 3 Theile; im erten Fall ist er ein ungrader Takt mit grader Unterabtheilung, im zweiten Fall ein ungrader mit ungrader, mit Trioleneintheilung. Bei dieser Leztern tritt dann auch wieder alles ein was oben §. 86 bis 93 von Triolen angeführt worden.



Die Benennungen: halbe Note, Viertel etc. passen übrigens, wie auch hier leicht einzu-

sehen ist, auf alle ungrade Taktarten nur ganz uneigentlich, und ebenso die Benennung und Bezeichnung Dreizweitel, $\frac{3}{2}$, da die sogenannten Zweitel in diesem Takt eigentlich Drittel sind.

2.) Dreiviertel – Dreiachtel – und $\frac{3}{16}$ – Takt.

§. 100.

Bedient man sich zu Bezeichnung der drei Takttheile der sogenannten Viertelsnoten, so entsteht der Dreivierteltakt: $\frac{3}{4}$.

Sieht man Achtelsnoten als Zeichen der Takttheile an, so hat man den $\frac{3}{8}$-Takt, und auf ähnliche Art erklärt sich der nicht mehr übliche $\frac{3}{16}$-Takt.

Auf diese drei Taktarten ist das im vorigen § gesagte leicht anzuwenden.

3.) Groser $\frac{3}{1}$–, Dreieinseltakt.

§. 101.

Will man die drei Takttheile durch recht grosse Noten, durch sogenannte ganze Noten, vorstellen, so entsteht dadurch der $\frac{3}{1}$-Takt, welcher selten mehr vorkömmt. Er wird angezeigt durch eine grosse: 3.

C.) *Eigentlicher Nuzen der verschiednen Bezeichnungen einfacher Taktarten.*

§. 102.

Ueberblikt man die bisher durchgangnen verschiednen Taktarten, so findet man, dass

alle grade Tactarten, der $\mathbb{C}$-Takt, der $\frac{2}{4}$-und der $\frac{2}{8}$-Takt u. s. w. im Grunde nur Eins und Dasselbe unter verschiednen Gestalten oder Bezeichnungsformen sind, je nachdem man sogenannte ganze, halbe oder Viertelsnoten etc. zu Bezeichnung der Takttheile wählt: und eben so sind die obigen verschiednen Arten ungrader Takte eigentlich nur Spielarten Einer Gattung, nur verschiedne Arten eine und dieselbe Taktart durch Zeichen vorzustellen. Eben darum, und da sich eine halbe Note grade so zur Viertelsnote verhält wie eine Viertelsnote zur Achtelsnote, u. s. w. wär es im Grund wol gar ganz gleichgiltig, welche Art zu schreiben man wählte; jedes Tonstük im $\frac{2}{4}$ Takt könnte eben so gut in $\frac{2}{2}$-Takt geschrieben sein, als in $\frac{2}{8}$-Takt, zumal man durch die Tempobezeichnungen allegro – adagio u.s.w. hinreichend andeuten könnte, wie geschwinde die Achtel-oder Viertel-oder halbe Noten genommen werden sollen, so dass Allegro $\frac{2}{4}$ ohngefähr eben so geschwinde wäre, und dasselbe bedeuten könnte, wie Adagio $\frac{2}{8}$.

An sich selbst ist dies freilich auch richtig: Indessen ist man übereingekommen dass der $\frac{2}{2}$-Takt eine andre Art von Vortrag erhält als der $\frac{2}{4}$-oder gar $\frac{2}{8}$-Takt, der $\frac{3}{2}$-Takt anders vorgetragen wird als der $\frac{3}{8}$-Takt, und zwar so, dass ein Tonstük um desto leichter und sanfter vorgetragen wird, je kleinere Noten dessen Takttheile bezeichnen (oder mit andern Worten, je grösser der Nenner — die untere Ziffer — des Bruches ist) und desto gewichtiger und derber, je grösser die Notengattung; — ferner dass z. B. die Viertelsnoten im Allegro viel anderst vorgetragen werden, als die Sechszehntel im Adagio, ob-

gleich leztere ungefähr eben so geschwinde gehen als jene.

In dieser Hinsicht bietet also die Verschiedenheit der Taktbezeichnungsarten dem Tonsezer ein Mittel dar, den Karakter anzudeuten in welchem er sein Tonstük vorgetragen haben will; und darum ist es wichtig die passendste Taktbezeichnungsart zu wählen. Die ältern Tonsezer hielten darauf so sehr, dass man bei ihnen wol zuweilen $\frac{2}{16}$-oder $\frac{3}{16}$-Takt findet.

IV. *Zeitgewicht.*

A) *Ueberhaupt.*

§. 103.

Die Simmetrie der genau gegen einander abgemessnen Länge der Zeiten allein ist es aber nicht, was die Wesenheit und den eigentümlichen Reiz des Rhythmus ausmacht, sondern unser inneres Gefühl fügt noch etwas eignes hinzu, indem wir gleichsam unwillkührlich auf die erste Zeit jeder kleinern oder grössern Gruppe, innerlich mehr Gewicht legen als auf die folgende oder auf die zwei folgenden Zeittheile, so dass der simmetrischen Folge gleicher Zeitlängen eine simmetrische Abwechselung grössern und geringern innern Gewichts der Zeiten entspricht, den Moment des Anfangs jeder Gruppe durch eine innere Benachdrukung bezeichnet, und so dem Ganzen Bestimmtheit Leben und Bedeutung giebt.

Die auf solche Art mehr oder weniger merklich benachdrukten Zeiten nennt man

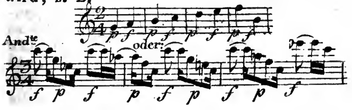
schwere und leichte Zeiten. (Man gebraucht dafür auch wohl die Ausdrüke: gute und schlechte — starke und schwache — auch wol lange und kurze Zeit, — entlehnt von innerlich langen oder kurzen Silben in der poetischen Metrik.)

B.) *Schwere und leichte Takttheile.*

§. 104.

In jedem Takt ist also der erste Takttheil der schwerste: jeder zweitheilige Takt hat folglich einen schweren und einen leichten Takttheil — jeder dreitheilige aber einen schweren, und zwei leichte.

Dies soll nun zwar freilich nicht heisen dass die erste Hälfte eines Taktes immer wirklich gewichtiger und stärker (mehr forte) vorgetragen werden müsse, als die folgende, denn es ist hier von einer innern Gewichtigkeit die Rede, welche das Gefühl eines jeden Zuhörers jedem ersten Takttheil von selbst beilegt. Indessen ist so viel doch wahr, dass es dem Gefühl immer eine eigne Art von Stoss und Ruk versezt, wenn umgekehrt der leichtere Takttheil durch grössere Tonstärke vor dem schwereren ausgezeichnet wird, z. B.



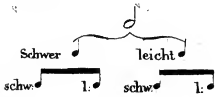
Den schwereren Taktttheil nennt man übrigens auch wol Niederschlag, The-

sis, den **leichten** aber **Aufschlag** oder **Aufstreich, Arsis**, weil man beim Taktschlagen den lezteren durch Aufheben der Hand bezeichnet, jenen aber durch Niederschlagen.

C.) *Gewichts - Verschiedenheit der Taktglieder und kleinerer Zeittheile.*

§. 105.

Eben so wie von zwei oder drei zusamen gehörenden Takttheilen der erste immer schwerer ins Gehör fällt als der oder die folgenden, eben so findet auch rüksichtlich der Taktglieder und kleinern untergeordneten Zeittheile und Noten unter sich selbst wieder eine ähnliche Verschiedenheit des innern Gewichtes statt. So ist im $\frac{2}{4}$- Takt das zweite Achtel leichter als das Erste, das Dritte schwerer als das Vierte.



oder, wenn Triolen - Eintheilung eintrit,

die erste Achtels-Note jeder einzelnen Triole schwerer als die beiden folgenden: und eben so lassen sich auch unter den noch weiter unterabgetheilten Zeittheilchen immer schwerere von leichtern unterscheiden.

D.) *Gewichts-Verschiedenheit grœserer Zeitgruppen.*

§. 106.

Auch zwischen grössern Gruppen von rhythmischen Theilen findet ein Unterschied des innern Gewichtes statt, so dass man auch wol den einen Takt mehr als den andern innerlich benachdrukt. Hier greift nun die folgende Lehre vom Periodenbau ein.

V. *Rhythmische Perioden oder Rhythmen.*

A.) *Ueberhaupt.*

§. 107.

Wir haben bisher gesehen wie Takttheile sich paarweise oder dreiweise zu Takten als höhern Ganzen zusamen gruppiren, und abwärts sich in kleinere Zeittheile spalten, und so unter den Zeittheilen welche einen Takt ausmachen, bis in die kleinsten Unterabtheilungen herab, eine simmetrische Ordnung entsteht.

Es giebt aber auch eine noch höhere Simmetrie: So wie nämlich einzelne Zeittheile sich zu Takten gruppiren, so können auch mehrere Takte als Theile einer grössern Grup-

651099

pe zusamengefasst erscheinen. Eine solche Taktgruppe nennt man einen **Perioden**, einen **Rhythmen**. Er ist in der Tonsprache ungefehr eben das, was ein Sensus in der Wortsprache.

Man kann auch wol noch weiter gehen, und einem solchen Perioden einen gleichen Zweiten oder Dritten an die Seite sezen, so dass diese zwei oder drei zusamen wieder einen höhern grossen Perioden bilden. So machen z. B. im folgenden Saze

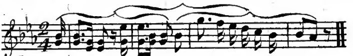
so wie auch in diesem

je zwei Takte zusamen einen kleinen Rhythmus aus; diese 4 Rhythmen oder Perioden bilden je zwei und zwei zusamen wieder zwei Perioden höherer Gattung, und diese zwei selbst stehen sich wieder so ähnlich einander gegen über, dass sie zusamen Einen Hauptperioden ausmachen, welcher durch **Einschnitte** in kleinere Perioden abgetheilt erscheint. **Einschnitt** oder **Zäsur** pflegt man nämlich den Punkt zu nennen, wo ein Periode endet, und ein neuer anfängt, oder überhaupt das Ende eines Perioden. Im obigen Beispiel sind vier Einschnitte.

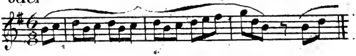
§. 108.

Es ist übrigens nicht eben nöthig dass ein Periode grade **mit** dem Takt anfange, ebenso

wenig als z. B. in jedem Worte die erste Silbe die Gewichtssilbe, oder in einem rhetorischen Sensus grade das erste Wort das am meisten akzentuirte zu sein braucht; sondern ein Periode sowol als ein ganzes Tonstük kann auch eben so gut mit leichten Noten, folglich im Aufstreich oder Aufschlag anheben:



oder



Es ist ungefähr wie ein Vers mit jambischem oder anapästischem Anfang.

§ 109.

Ebenso kann auch der Einschnitt eines Perioden bald auf einen schweren bald auf einen leichten Takttheil fallen. Im obigen Beispiel fällt die erste Zäsur auf einen schweren Takttheil, der zweite Einschnitt aber auf einen leichten. Man pflegt diese zwei verschiednen Gattungen von Zäsuren durch die Ausdrüke: männliche und weibliche zu unterscheiden. Auch diese Benennungen sind aus der poetischen Metrik entlehnt: in der Lehre vom Versbau nennt man nämlich einen Vers wenn er mit einem Worte endet dessen lezte Silbe eine Gewichtssilbe ist, (wie z. B. »Gewalt« — »Beweis« — »überrascht« —) einen männlichen, weiblich hingegen nennt man Endungen wie folgende: » gewaltig — » beweisen« — » überraschen«. —

B.) *Verschiedne Gattungen von Perioden.*

§. 110.

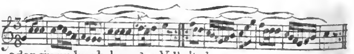
Ebenso wie wir Takte bald aus zwei bald aus drei Theilen sich zusamen sezen sahen, ebenso bestehen auch die Perioden entweder aus einer graden oder ungraden Anzahl entweder grader oder ungrader Takte. Es giebt also Perioden

a.) von einer graden Anzahl grader Takte;
b.) » » » » ungrader » ;
c.) » » ungraden » grader » ;
d.) » » » » ungrader » .

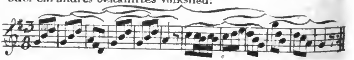
Beispiele von a.) findet man leicht überall, vorzüglich in Märschen — von b.) vorzüglich in Minuetten und Walzern — Beispiele von c.) kommen selten vor. Hier ist eins:

oder: (wiewol schon etwas auffallender)

Ein bekanntes Beispiel von d.) ist der bekannte »schwäbische Wirbeltanz«:



oder ein andres bekanntes Volkslied:



Die Benuzung dieser zwei lezten bisher seltner gebrauchten Arten von Perioden könnte den Tonsezern wol zuweilen als ein Mittel dienen neu zu sein, ohne dadurch gesucht oder bizarr zu werden; denn man wird nicht läugnen, dass beide oben angeführte Beispiele so rund und simmetrisch klingen, und dem Gehör eingehn, als jeder andre grade Rhythmus.

§. 111.

Je weiter die Simmetrie des Rhythmus getrieben wird, desto runder, glatter und überschaulicher wird das Tonstük.

Indessen darf diese Abrundung doch auch nicht allzu weit getrieben werden, da bekanntlich jedes Kunstwerk durch allzu viele Simmetrie einförmig matt und langweilig wird. So ist z. B. der sehr reguläre Periodenbau eine vorherrschende Eigenschaft der Pleielschen Musik, welche eben dadurch so fliessend, leichtfasslich, und glatt eingehend, aber auch zugleich etwas trivial und einförmig wird.

Eben darum ist es nöthig, in längern Tonstüken nicht lauter so gar kugelrunde Rhythmen von 2, 4, 8 Takten ganz simmetrisch an einander zu reihen, sondern mit unter auch längere und weniger leicht überschauliche Rhythmen einzuflechten, welche dann auch an keine bestimmte abgerundete Taktzahl mehr gebunden sind. Hier sind also Rhythmen von fünf oder sieben und mehr Takten mitunter zulässig, ja zuweilen zwekmäsig und wolthuend.

Ueberhaupt aber rathe ich, sich nicht allzu sehr mit abzählen der Takte eines Perioden zu plagen, sondern sich hier dem Gefühl zu überlassen. Dieses widerstrebt von selbst jedem unförmigen Rhythmus, und wo

das Gefühl nicht widerstrebt, da ist der Rhythmus auch gut, er bestehe nun aus 5, 7, oder aus so viel oder wenig Takten als er immer will.

Sehr ausführlich und sorgfältig handelt übrigens von der Taktzahl der Rhythmen, Koch in s. Anweisung zur Composition, deren IIter Band sich fast einzig mit diesem Gegenstand beschäftigt.

C.) *Leichte und schwere Takte.*

§. 112.

Der Periodenbau ist eine höhere rhythmische Simmetrie, übrigens der des Taktbaues völlig ähnlich, nur alles in grösserm Masstab. So wie der Takt aus mehrern Taktteilen besteht, so machen mehrere Takte die Theile eines Perioden, mehrere kleine Perioden Theile einer höhern rhythmischen Gruppe aus.

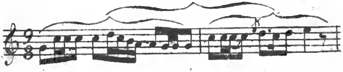
Darum unterscheiden sich denn im Perioden die einzelnen Takte rüksichtlich ihres grössern oder geringern inneren Gewichtes ebenso von einander wie die Takttheile unter sich: d. h. es heben sich eben so gut schwere Takte vor leichtern heraus, wie unter den Takttheilen die schwerern sich vor den leichtern herausheben So ist im viertaktigen Periodenbau der erste Takt der schwerste, nach ihm der dritte, dann der 2te und 4te.

VI. *Zusamengesezte Tactarten.*

§. 113.

Eben weil der Periodenbau eigentlich eben das im Grossen ist, was der Taktbau im klei-

nern, und mehrere Takte sich ebenso zu einem Perioden gruppiren wie mehrere Taktheile zu einem Takt, ein Periode also gleichsam ein Takt höherer Ordnung oder grösserer Gattung ist, so betrachtet und schreibt man ihn zuweilen auch wirklich als solchen: d. h. statt nach jedem einfachen Takt einen Taktstrich zu sezen, sezt man einen solchen nur am Ende des Perioden, und lässt die mittlern aus. So z. B. lässt sich die oben §. 110. angeführte Tanzmelodie auch wol also schreiben:



wodurch ein Takt von neun sogenannten Achtelsnoten erscheint, worin jedes Gedritte von Achtelsnoten, welches zuvor einen Takt ausmachte, jezt gleichsam nur als Takttheil eines grössern Taktes auftrit, und zwar das erste Gedritte, welches zuvor der schwere Takt war, jezt als schwerer Takttheil, die beiden folgenden leichten Takte jezt als leichte Takttheile. Dieser Ansicht haben unsre zusamengesezte Taktarten ihre Entstehung zu verdanken. Ihr Wesen wird nunmehr leicht erklärt und eingesehen werden können.

A.) *Grade Zusamensezungen grader Takte.*

§. 114.

Zwei $\frac{2}{2}$ - Takte durch Auslassung des zwischen ihnen stehenden Taktstriches in Einen

Takt zusamengezogen, geben den sogenannten **grossen ganzen Takt**, $\frac{4}{2}$, wo nämlich vier sogenannte halbe Noten die Takttheile vorstellen. Diese Taktart ist nicht mehr sehr gebräuchlich.

Zwei zusamengezogne $\frac{2}{4}$-Takte geben den gewöhnlichen **Viervierteltakt**, welcher entweder durch: $\frac{4}{4}$, oder gewöhnlicher durch das Zeichen: C pflegt angedeutet zu werden.

Aus dem oben §. 94 und 96 angeführten Grunde müssen, unter sonst gleichen Umständen, die Viertelsnoten im C - oder $\frac{4}{4}$ - Takt eigentlich grade so geschwind gehen wie halbe Noten im kleinen ₵ - oder $\frac{2}{2}$ - Takt, die Viertel im $\frac{4}{2}$- Takt wie die Achtel im $\frac{2}{4}$ - oder $\frac{4}{4}$-Takt, u. s. w.

Das ähnliche Verhältnis wird sich auch für alle nun nachfolgende Taktarten leicht von selbst finden lassen.

Zwei $\frac{2}{8}$ - Takte in Einen zusamengezogen gäben einen $\frac{4}{8}$- Takt, und zwei $\frac{2}{16}$ - Takte den $\frac{4}{16}$- Takt. Diese beiden Gattungen werden aber nie geschrieben, man schreibt dafür immer $\frac{2}{4}$ oder $\frac{2}{8}$.

B.) *Grade Zusamensezungen ungrader Takte.*

§. 115.

Zwei $\frac{3}{2}$- Takte in einen zusamengezogen bilden einen $\frac{6}{2}$- Takt der wenig mehr gebräuchlich ist.

Zwei $\frac{3}{4}$ - Takte geben $\frac{6}{4}$ - Takt, und zwei $\frac{3}{8}$ - Takte den bekannten $\frac{6}{8}$ - Takt. Zwei $\frac{3}{16}$-Takte gäben einen $\frac{6}{16}$ - Takt.

§. 116.

Diese zusamengesezte Taktarten sind von gewissen einfachen Dreitheiligen, denen sie zum Theil ähneln, doch sehr wesentlich verschieden. So gehen z. B. auf einen $\frac{6}{8}$ - Takt zwar grade wie auf einen $\frac{3}{4}$ - Takt, sechs Achtelsnoten; allein in Jenem sind die Achtelsnoten zu zwei und zwei gruppirt, in Diesem aber zu drei und drei; in Jenem sind die Achtelsnoten grade Unterabtheilungen (Hälften) ungrader Theile (der 3 Viertelsnoten, der Taktdrittel,) im $\frac{6}{8}$ - Takt hingegen sind die Achtelsnoten ungrade Theile (Drittel) grader Theile (der zwei Takthälften);

in Jenem ist je das erste, dritte und fünfte Achtel schwerer als das zweite, vierte und sechste, in Diesem aber je das 1te und 4te schwerer als das zweite und dritte, fünfte und sechste; der $\frac{6}{8}$ - Takt lässt sich in zwei Hälften theilen, deren jede mit einem schweren Takttheil anfängt, der $\frac{3}{4}$ - Takt ist nicht in Hälften theilbar ohne einen Takttheil in der Mitte durchzuschneiden.

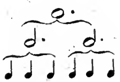
Auf gleiche Art lässt sich der Unterschied des $\frac{6}{2}$ -, $\frac{6}{4}$ -, und $\frac{6}{16}$ - Taktes vom $\frac{3}{1}$ -, $\frac{3}{2}$ - und $\frac{3}{8}$ - Takt leicht einsehen. — (Man werfe bei dieser Gelegenheit einen Blik zurük auf §. 92.)

C.) *Ungrade Zusamensezungen grader Takte.*

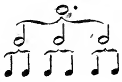
§. 117.

Wir haben bis jezt zweierlei Gattungen von zusamengesezten Takten dadurch erhalten, dass wir entweder zwei zweitheilige oder zwei dreitheilige Takte in Einen zusamenzogen, und dadurch g r a d e Zusamensezungen erzeugten. Nun kömmt die Reihe an u n g r a d e.

Hier sollte denn mit Zusamenziehung von drei zweitheiligen Takten der Anfang gemacht werden: allein diese Klasse von Taktarten kommt eigentlich gar nicht vor. Und dies ist auch sehr gut, denn sie würden häufige Zweideutigkeit veranlassen. Eine aus drei zweitheiligen Takten zusamengesezte Taktart würde nämlich just so viele Takttheile haben, als eine aus zwei Dreitheiligen, nämlich sechs, da 2 mal 3 eben so viel ist als 3 mal 2; z. B. ein aus drei $\frac{2}{4}$-Takten zusamengesezter Takt würde einen $\frac{6}{4}$-Takt geben, so wie oben die Zusamenziehung von zwei $\frac{3}{4}$-Takten ebenfalls einen $\frac{6}{4}$-Takt gab. Freilich wären beide wesentlich von einander verschieden, je nachdem nämlich



oder:



(§. 116.) allein der auf beide Arten passenden Vorzeichnung $\frac{6}{4}$ würde doch niemand ansehen

können, welche von beiden Arten gemeint sei. Da hat denn nun der Gebrauch das beste Mittel erfunden, Misverständnisse dieser Art zu beseitigen: die Tonsezer, beinah ohne Ausnahm, gebrauchen nämlich die leztere Art von sechstheiligem Takt gar nicht, und dadurch weis man, dass wenn oben eine 6 steht, ($\frac{6}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, u. s. w.) es keine Zusamensezung aus *drei graden* Takten gemeint sei, sondern eine aus *zwei ungraden*, dass also nicht der 1te 3te und 5te Taktheile die schweren sein sollen, sondern der 1te und 4te, und der Takt nicht in drei Drittheile zu theilen ist, und jedes von diesen in zwei Hälften; sondern der Takt in zwei Hälften und jede dieser Hälften in Drittel.

D.) *Ungrade Zusamensezungen ungrader Takte.*

§. 118.

Drei $\frac{3}{2}$ - Takte geben einen $\frac{9}{2}$ - Takt, der aber äusserst selten vorkommt.

Drei $\frac{3}{4}$ - Takte einen $\frac{9}{4}$ - Takt, welcher wol vorkommen kann.

Drei $\frac{3}{8}$ - Takte bilden den nicht selten vorkommenden $\frac{9}{8}$ - Takt, wovon oben §. 113. schon ein Beispiel steht.

E.) *Mehrfach zusamengesezte Taktarten.*

§. 119.

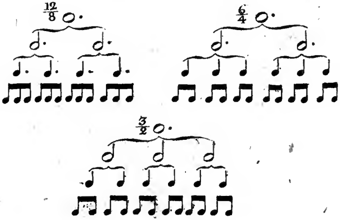
Man kann auch zwei oder drei zusamen gesezte Takte noch einmal in Einen zusamenziehen, wodurch denn wieder eine grose Menge neuer Taktgattungen gebildet werden könnte.

Allein diese alle aufzuzählen würde nicht nur sehr weitläufig und sogar etwas verwikelt sein, sondern auch unnöthig, da beinah alle Taktarten dieser Klasse nicht gebräuchlich sind. Es genüge daher, hier die wenigen wirklich üblichen aufzuzählen.

Am gewöhnlichsten ist noch der $\frac{12}{8}$-Takt, aus zwei $\frac{6}{8}$-Takten (oder was dasselbe ist, aus vier $\frac{3}{8}$-Takten) zusamengezogen. Weit seltner ist schon der $\frac{12}{16}$-Takt, aus zwei $\frac{6}{16}$-Takten. Auch der $\frac{18}{16}$-Takt, (aus drei $\frac{6}{16}$-Takten) wird gewöhnlich nur in den Lehrbüchern genannt, praktisch aber so viel wie gar kein Gebrauch davon gemacht.

§. 120.

Die wesentliche Verschiedenheit des $\frac{12}{8}$-Takts von dem $\frac{6}{4}$- und $\frac{3}{2}$-Takt (auf welche beide Leztere zwar ebenfalls zwölf Achtelsnoten gehen) ist wieder eben so unverkennbar, wie die zwischen $\frac{3}{4}$- und $\frac{6}{8}$-Takt, nämlich:



welches sich leicht auf die wesentliche Verschiedenheit zwischen $\frac{12}{16}$ - und $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{3}{4}$ - Takt anwenden lässt.

F.) *Eigentlicher Nuzen der verschiednen Bezeichnungsart zusamengesezter Taktgattungen.*

§. 121.

Man wird auch hier wieder leicht bemerken dass es im Grunde wol ganz gleichviel sein mögte, ob man ein Tonstük in den $\frac{2}{4}$ - oder $\frac{4}{4}$ -, in $\frac{3}{8}$ - oder in $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{12}{8}$ - Takt schreiben will. An sich selbst ist freilich auch dieses wieder wahr; allein auch hier tritt das §. 102 gesagte ein.

§. 122.

Uebrigens lässt sich doch auch nicht jedes aus $\frac{3}{8}$ - Takten bestehende Tonstük füglich in $\frac{12}{8}$ - Takt umschreiben, sondern nur dann, wenn es aus lauter viertaktigen Perioden besteht. Ein Periode von drei $\frac{3}{8}$ - Takten lässt sich nicht in $\frac{12}{8}$ - Takt schreiben, denn im $\frac{12}{8}$ - Takt ist das 1te und 3te Achtelgedritte schwer, der dritte Takt eines Perioden von drei $\frac{3}{8}$ - Takten aber ist leicht. Ein Tonstük im $\frac{12}{8}$ - Takt ist darum beinah immer rhythmisch abgerundeter als ein gewöhnlicher $\frac{3}{8}$ - Takt, weil im erstern eine buntschekige Abwechselung verschiedenartiger kleiner Rhythmen gar nicht möglich ist.

§. 123.

Der $\frac{12}{8}$ - Takt hat übrigens auch selbst im Wesentlichen grosse Aehnlichkeit mit dem $\frac{4}{4}$ -

oder C - Takt worin Achtelstriolen vorkommen — und ebenso ähnelt der $\frac{6}{8}$- Takt dem $\frac{2}{4}$-Takt mit eben solchen Triolen.

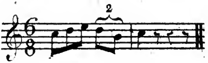
In der That kann man den $\frac{6}{8}$-Takt auch wol eben so, wie den $\frac{2}{4}$-Takt mit Achtelstriolen, als eine grade Taktart mit ungrader Unterabtheilung ansehen, und allenfalls auch wol, statt $\frac{6}{8}$ - Takt, $\frac{2}{4}$ - Takt mit Achtelstriolen schreiben, oder umgekehrt. Allein auch hier wieder hat der Gebrauch eine andre Art die Achtel des $\frac{6}{8}$ - Taktes vorzutragen, und eine andre des Triolenvortrags eingeführt, welches Herkommen man achten und benuzen muss. (S. §. 102.)

Ueberhaupt aber pflegt man sich der Triolen hauptsächlich nur da zu bedienen, wo in einem und demselben Tonstüke bald grade bald ungrade Unterabtheilung der Zeittheile vorkommt, und hier sind sie auch unentbehrlich.

Darum lassen sich zwar die sechs Achtelsnoten eines $\frac{6}{8}$- Taktes wol als 2 Achtelstriolen eines $\frac{2}{4}$ - Taktes vorstellen und schreiben, (oder die zwölf Sechszehentelsnoten als zwei Sextolen) — nicht aber umgekehrt lässt sich jeder $\frac{2}{4}$ - Takt worin Achtelstriolen vorkommen als $\frac{6}{8}$ - Takt schreiben. Im folgenden Beispiel:

liesse sich zwar wol die erste Triole als drei Achtelsnoten eines $\frac{6}{8}$ - Taktes ansehen und schreiben — was machen wir aber dann mit den folgenden zwei Achteln? Diese lassen sich

im $\frac{6}{8}$ - Takt gar nicht darstellen: denn es ist zwar hergebracht, drei Noten durch eine darüber gesezte Ziffer 3 auf die Geltung von zweien zu vermindern, nicht aber umgekehrt zwei Noten zur Dauer von Dreien auszudehnen, etwa so:



wiewol man dieses leztere gar wol auch einführen könnte.

§. 124.

Nach dem §. 122 bis hieher gesagten wird jeder leicht selbst auffinden können, wie und worin die übrigen zusamengesezten Taktarten sich von andern ihnen in gewisser Hinsicht ähnlichen einfachen oder zusamengesezten unterscheiden.

VII. *Mehr-als drei-theilige Taktarten, Fünftheilige, Siebentheilige u. s. w.*

§. 125.

Es war bisher überall nur von zwei-und dreitheiligem Takt die Rede, nicht von Viertheiligem, noch weniger von Fünf-Sechs-oder mehr-theiligem. (§. 84) Der Grund davon ist folgender.

Was zuerst die durch 2 oder 3 theilbaren (die vier-sechs-neun-12-theiligen) Taktarten betrift, so haben wir schon gesehen, dass diese

auf bloſe Zuſamenſezungen zwei-oder dreitheiliger Takte hinauslaufen, und alſo keine ſelbſtſtändig mehrtheilige Taktarten ſind, das z. B. jeder $\frac{4}{4}$-Takt in zwei $\frac{2}{4}$-Takte aufgelöſet werden kann, jeder $\frac{6}{8}$-Takt in zwei $\frac{3}{8}$-Takte.

§. 126.

Aber auch von einer fünftheiligen Takteintheilung iſt bishieher ſo wenig irgend Erwähnung geſchehen, als ob eine ſolche gar nicht exiſtirte, und ebenſo wenig von Sieben- Zehen- Eilf- theiliger u. ſ. w. und zwar darum, weil ſolchen Taktgattungen, man ſage und ſchreibe auch zu ihrer Vertheidigung ſo viel man will, im Grunde doch jene Simmetrie durchaus fehlt, welche eben das Weſen und den eigenthümlichen Reiz der Taktordnung ausmacht; und es iſt darum weniger zu verwundern, dass dergleichen Taktarten, ungeachtet ſo vieler Apologen, ſo wenig Eingang und Aufnahme, als, daſs ſo wenig eingehende Taktarten ſo viele Partiſane gefunden haben.

Man mag einen fünftheiligen Takt als eine Einfache, oder als eine zuſamengeſezte Taktart anſehen — auf jede Art klebt ihm ein Miſsſtand an.

Man betrachte ihn als einfachen Takt: ſo enthält er gar zu viele unmittelbar auf einander folgende, leichte Takttheile, nämlich vier gegen einen ſchweren, und folglich gar zu wenig Akzent. Dieſe Armuth an Akzentuation wird dem Gemüthe des Zuhörers um ſo läſtiger, weil er dadurch in einer unangenehmen Ungewiſsheit herumgeworfen wird: ſo wie nämlich der zweite Takttheil eines Taktes vorü-

ber ist, kann man schon wieder einen schweren Takttheil erwarten. Es folgt aber keiner; — man schliest daraus, es werde wol dreitheiliger Takt sein, und erwartet denn die vierte Zeit werde eine schwere sein. Auch in dieser Erwartung wird man betrogen. Nun meint man wieder es sei vielleicht doch viertheiliger Takt, und die fünfte Zeit werde wieder eine schwere sein; — aber auch diese nicht, sondern erst wieder die sechste. Das ist zu viel.

Als einfacher Takt betrachtet ist also der Fünftheilige matt und lahm; als Zusamengesezter ist er hinkend. Denn aus welcher einfachen Taktart wäre er zusamengesezt? Immer aus einem graden und einem ungraden Takt zugleich, der $\frac{5}{4}$-Takt aus einem $\frac{2}{4}$ - und einem $\frac{3}{4}$ - Takt. Eine solche Zusamenstellung ungleicher Bestandtheile ist aber unsimmetrisch, das Taktgewicht kann unter fünf Takttheile unmöglich simmetrisch vertheilt werden; es müste einmal nach dem 2ten und das andremal nach dem 3ten Takttheile wiederkehren. Dies wäre aber unsimmetrisch, folglich unrhythmisch.

Gewissermasen liesse sich wol eine Art von fünftheiligem Takt denken welcher wenigstens insofern nicht hinkte, dass seine Hälften nicht ungleich lang wären: nämlich wenn man die dreitheilige Hälfte nach Art einer Triole so zusamenkürzte, dass diese drei Takttheile nur grade eben so viel Zeit einnähmen als die andern zwei, oder umgekehrt, wie in dem oben §. 123 angeführten Beispiel: allein dieses wäre dann schon nicht mehr eigentlich fünftheiliger Takt, sondern ein aus zwei gleichlangen Hälften bestehender Zweitheiliger; und doch wäre dadurch das Missverhältnis nicht beseitigt, den-

noch bliebe jeder Takt eines solchen Tonstükes aus einer zweitheiligen und einer dreitheiligen Hälfte, folglich doch wieder unsimmetrisch zusamengesezt. Das Verhältnis der verbundnen Glieder soll aber nicht bald grad bald ungrad und gleichsam durcheinander geworfen sein; denn sobald die verbundne Anzal der Tonfüsse zu vielartig in Ansehung ihrer Verhältnisse ist, so wird die Gruppe nicht fasslich, nicht überschaulich genug, die Vergleichung ihrer Theile, das Auffassen des so unvollkommnen Ebenmases, erfodert zu viel Aufmerksamkeit und mühsame Anstrengung, und diese tödtet den ganzen Reiz.

Wer, ausser diesen aus der Wesenheit des Rhythmus entwikelten Gründen, noch Bestätigung von Seiten der Erfahrung verlangt, der findet sie eben darin, dass die fünftheiligen Taktarten von gewissen Schriftstellern so manchesmal in Schuz genommen werden, und doch bis jezo immer nicht in Aufnahm und Gebrauch kommen wollten, sondern nur einzelne hie und da (wie man sagt) wirklich gebräuchliche Tonstüke als Seltenheiten bekannt gemacht, oder ähnliche als blose Versuche componirt werden, nur um zu beweisen, dass sich in solcher Taktart wirklich etwas componiren lasse. Alle diese Beispiele bleiben aber ohne praktische Nachahmung, eine Erfahrung welche denn doch auch eben dasselbe beweisen hilft was jeder an sich selber gleich fühlt: dass nämlich fünftheiliger Takt dem natürlichen Gefühl widerstrebt, und dieses widerstrebende Gefühl tiefer begründet ist als selbst das moderne Bestreben neu zu sein.

(Man täuscht sich wol zuweilen selbst, und glaubt fünf Theile eines fünftheiligen Taktes

zu zählen, und findet doch dass unser Gefühl ja nicht widerstrebt. Allein prüft man sich genau, so findet man dass man: Eins, Zwei, u. s. f. folgendermasen gezählt hat:

d. h. man hält nach »fünf« einen Augenblik ein, und macht folglich einen $\frac{6}{4}$ - oder $\frac{3}{2}$ - Takt von dem man 5 Viertheile laut zählt, und das 6te pausirt. Grade dass man sich hier so leicht und unwillkührlich täuscht, beweist wie tief die Misbilligung des fünftheiligen Taktes in unserm Gefühl begründet ist.)

§. 127.

Was von siebentheiligen Taktarten, von zehntheiligen, eilftheiligen und ähnlichen zu sagen und zu halten sei, erklärt sich durch Anwendung des Obigen von selbst: Siebentheiliger Takt müsste aus zwei Zweitheiligen und einem Dreitheiligen, oder aus zwei Dreitheiligen, und gar einem Eintheiligen — oder vollends aus einem Fünftheiligen und einem Zweitheiligen zusamengesezt sein — oder es kämen 6 schlechte Takttheile unmittelbar nach einander gegen einen einzigen schweren.

§. 128.

Indessen soll diesen sämtlichen paradoxen Taktgattungen hiemit nicht geradezu das Leben abgesprochen, sie sollen nicht als unbedingt fehlerhaft und unbrauchbar verworfen werden; denn auch das Bizarre ist in der Kunst

nicht unbedingt verwerflich, und wer also etwa bei einer besondern Gelegenheit eine eigne Wirkung durch eine solche Taktart zu erreichen vermag, — der thue es.

S. über diesen Gegenstand meine Abhandlung in N.° 51. der Leipziger allgem. musik. Zeitung von 1813. S. 825, flgg.

VIII. *Unterbrechungen des Rhythmus.*

§. 129.

Auch in rhythmischen Tonstüken macht der Ausdruk zuweilen auch wol einmal eine Unterbrechung der rhythmischen Zeitfolge an irgend einer besondern Stelle nothwendig oder zwekmäsig. Die rhythmische Bewegung wird alsdann an einer solchen Stelle entweder beschleunigt, (Accelerando, — Stringendo — più moto) oder zurükgehalten, (Ritardando — Rilasciando, oder più adagio etc.) oder es wird plözlich eine willkührliche Zeitlang innegehalten oder stillgestanden (Fermata, ein Halt;) — oder die strenge Taktmäsigkeit wird gar auf einige Zeitlang völlig aufgehoben: Senza Tempo, oder Colla parte, oder auch im Recitativ wo die Dauer der Töne und Silben nur ungefähr durch die Notengeltungen angedeutet und dem vortragenden Sänger überlassen wird in der Deklamation nach seinem Gefühl etwas ab-und zuzugeben, (welche Freiheit aber beinah immer missbraucht, und so verstanden wird, als sei der Unterschied zwischen Viertels- Achtels- und Sechszehntheilsnoten im Recitativ für gar nichts da!)

IX. Chronometrische Tempo-Bezeichnung.

§. 130.

Um anzudeuten wie geschwind oder langsam die Takttheile eines Tonstükes ausgeführt werden sollen sind die gewöhnlichen Kunstwörter: Allegro, Andante, Adagio u dergl. ein äusserst dürftiges und unzuverläsiges Mittel; denn nicht nur geben sie das Zeitmas nur beiläufig an, sondern ihre Bedeutung ist auch sogar an sich selbst wandelbar. So verstehen wir z. B. heut zu Tag unter »Allegro« höchstwahrscheinlich ein weit schnelleres Tempo, und unter »Adagio« ein weit langsameres, als vor etwa 50 oder 100 Jahren unsre Vorfahren unter eben diesen Ausdrüken verstunden; und gewiss ist wenigstens dieses, dass wir nicht mehr bestimt wissen, ja unmöglich wissen können, wie geschwind sie jenes nahmen, wie langsam dieses.

Schon längst wird daher das Bedürfnis gefühlt und anerkannt, einen Masstab zu besizen mittelst dessen jeder Tonsezer mit Bestimmtheit anzeigen könne, wie geschwind oder langsam er die Takttheile seines Tonstükes ausgeführt haben wolle.

Manche haben zu dem Ende allerlei Maschinen vorgeschlagen, welche, je nachdem man sie auf diese oder jene Numer richtet, verschiedne Arten von geschwinden oder langsamen Schlägen thaten. Diese Schlagmaschinen sollten nun als Masstab der musikalischen Tempi dienen: die Tonsezer sollten, statt vor ihre Tonstüke wie bisher: Allegro oder Andante u. dergl. zu schreiben, nunmehr davor sezen:

N.° 36, N.° 45, u. s. w. dies sollte heisen: »in »diesem Tonstük sollen die Takttheile so geschwind genommen werden wie die Schläge, welche die Maschine thut, wenn sie auf N.° 36, auf N.° 45 u. s. w. gerichtet ist.«

Allein zwei Hauptübelstände stehen jezt und immer der Aufnahm dieser Maschinen im Wege. Fürs Erste nämlich schlägt jeder eine andre Maschine vor, und die Grade dieser verschiednen Maschinen stimmen nicht überein, woraus also, wenn der eine Tonsezer nach dieser, der Andre nach einer andern Maschine seine Tempi bezeichnen wollte, unfehlbar eine babilonische Sprachverwirrung entstehen müsste. Fürs Andre aber wär eine solche Tempobezeichnung nur demjenigen verständlich welcher auch selbst eine eben solche Maschine besässe, welche mit der, nach welcher der Tonsezer bezeichnet hat, genau übereinstimmte. Nun werden aber wenige Tonsezer Lust haben, den Anfang damit zu machen, die Tempi ihrer Tonstüke auf eine Art zu bezeichnen welche zu verstehen das Publikum sich erst eine gewisse Maschine anschaffen müsste — und eben so wenig werden alle Leute sich besonders beeilen, sich diese oder jene Maschine (auch wenn sie wolfeil wäre) einsweilen anzuschaffen, in der Erwartung dass künftig alle Tonsezer nach dieser Maschine ihre Tempi bezeichnen werden — und so wird die wirkliche Einführung einer musikalischen Zeitmessmaschine auf dem Wege wie jene Herrn Maschinisten (zum Theil aus pekuniären Gründen) es wünschen, wol nie zu Stande kommen.

All' jene Uebelstände fallen aber bei der chronometrischen Bezeichnungsart hinweg

welche ich in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung von 1813 N.° 27. (auch nachgedrukt in der Wiener allg. musik. Ztg.) vorgeschlagen habe, und welche auf folgender ungemein einfachen und anspruchlosen Idee beruht.

Das einfachste und sicherste Chronometer ist ein einfaches Pendel, d. h. blos irgend ein kleines Gewicht, z. B. eine Bleikugel, an einem Faden aufgehangen. Bekanntlich schwingt ein Pendel desto geschwinder, je kürzer es ist, und je länger es ist, desto langsamer. Man braucht also nur am Anfang eines Tonstükes die Länge des Pendels hinzuschreiben, dessen Schläge den Takttheilen des Tonstükes entsprechen, z. B.

Allegro, 8″ Rhein:

Poco allegro 30″

Das heist: in diesem Allegro sollen die Takttheile (im ersten also die Viertel, im zweiten die halben Noten) so geschwinde genommen werden wie die Schläge welche ein 8 (oder 30) Rhein: Zoll langes Pendel

macht. So wie mir dann ein also bezeichnetes Tonstük vorkömmt, darf ich nur den Faden des Pendels acht (oder dreisig) Zoll lang nehmen, und die Kugel daran ein parmal (allenfalls aus freier Hand) hin- und herschwingen lassen; jeder Pendelschlag giebt mir alsdann genau den Grad von Geschwindigkeit an, in welchem der Tonsezer die Viertel dieser Allegro's ausgeführt haben will, eben so genau als stände dieser selbst vor mir und gäbe mir eigenhändig einen oder ein Par Takte an, und also unendlich genauer als durch die schwankenden Ausdrüke: Allegro molto, oder poco Allegro, oder Adagio, Adagio assai oder non troppo, u. s. w. jemals geschehen kann.

Diese Tempobezeichnung welche, nebenbei bemerkt, auch keinen Pfennig kostet, hat vor jeder andern welche je ersonnen werden mögte das Unschäzbare voraus, dass sie, ohne dass sowohl der Tonsezer als der Ausführende eine schwerfällige und kostbare Maschine (und zwar beide einerlei Maschine) jedesmal zur Hand zu haben brauchten, vielmehr ohne alle Maschine, überall verstanden und angewendet werden kann, wo nur ein Zwirnfaden und etwa eine Flintenkugel von beliebiger Grösse (im Nothfall ein Steinchen) zu finden, und das Zollmas bekannt ist.

Will man ja noch etwas zum Ueberfluss thun, für die sehr Wenigen, welche solche Bezeichnung noch nicht verstehen, oder vielleicht das gebrauchte Zollmas nicht kennen oder nicht gleich bei der Hand haben sollten, so darf man ja nur die Bezeichnung durch eine dem Tonstük voranzudrukende kurze Vorbemerkung erläutern, und einen Zollstab dabei mit

abdrüken lassen, wie hier unten geschehen ist. Alsdann ist es sogar auch ganz gleichgültig ob man rheinisches oder Pariser Zollmas, englische Inchs, französische Mètres, oder was sonst für ein Mas gebrauchen will; denn ein also bezeichnetes Tonstük bringt alsdann überall, wohin ein Exemplar davon gelangt, seinen Taktmesser und das Zollmas dazu, gleich selber mit, und so lange ein Exemplar vorhanden ist, ist auch das vom Tonsezer beabsichtigte Tempo, allem Wandel der Zeit, der Mode und des Geschmakes zu Troz, unwandelbar und unverkennbar angegeben.

Die Bezeichnungsart kann übrigens auch nie misverstanden werden, wenn man nur beständig dem Grundsaze treu bleibt, dass jeder Pendelschlag immer e i n e n T a k t t h e i l bedeuten soll, also Viertel im Zweiviertel-, Dreiviertel-, $\frac{4}{4}$-, $\frac{6}{4}$-, $\frac{9}{4}$-, und $\frac{12}{4}$-Takt; Achtel im $\frac{2}{8}$-, $\frac{3}{8}$-, $\frac{4}{8}$-, $\frac{6}{8}$-, $\frac{9}{8}$-, und $\frac{12}{8}$-Takt; halbe Noten im $\frac{2}{2}$-oder kleinen Alla-breve-Takt. C, im — $\frac{3}{2}$-, $\frac{4}{2}$-, und $\frac{6}{2}$-Takt; ganze Noten im grossen Alla-breve- oder $\frac{2}{1}$-, und im $\frac{3}{1}$-Takt. (Es wäre denn dass, in äusserst geschwinden Bewegungen, die Takttheile g a r z u k u r z, oder, in äusserst langsamer Bewegung, g a r z u l a n g w ü r d e n, wo dann Bequemlichkeit halber etwa eine Ausnahm von der Regel folgendermasen angedeutet werden könnte:

Presto, ♩. 3″.
anstatt
Presto, ⅓″.

oder:

d. h. in diesem Presto, sollen die halben Takte gehen wie ein Pendel von 3'' – und im largo die Achtel wie ein Pendel von 30'')

Diese Methode erfodert auch in der Anwendung weiter keine Vorsichtsmasregeln oder besondere Genauigkeit, als nur etwa dass man das Pendel nicht gar zu grosse weite Schwingungen machen lasse, weil bei diesen die Kugel sich etwas verspätet. In allem übrigen kömmt es bei Behandlung des Pendels auf grosse Genauigkeit ganz und gar nicht an; man braucht weder die Zolle mit groser Sorgfalt und Schärfe abzumessen; (denn auch selbst ziemlich grosse Verschiedenheiten der Länge, z. B. der Unterschied zwischen 15'' und 17'', sind musikalisch noch kaum bemerkbar) noch viel weniger kömmt der äusserst geringe Unterschied in Anschlag, welcher aus dem grössern oder geringern Gewicht der Kugel entsteht, oder gar der Einfluss der barometrischen - oder thermometrischen Beschaffenheit der Luft (Schwere oder Wärme der Luft,) noch der Umstand, dass ein Pendel nahe beim Aequator langsamer schwingt, als näher gegen die Erdpole hin, u. s. w. Alle diese feinen Unterschiede sind in der Musik ganz und gar nicht empfindbar.

Kinderei oder krasse Pedanterei ist es freilich wenn Einige es einführen wollten, ein

Chronometer während der wirklichen Aufführung eines Tonstükes den Takt schlagen zu lassen! und dieser den wahren Zwek des Gegenstandes so unverständig miskennende Misbrauch kann nicht anders als der guten Sache schaden — aber: um jedem Spieler oder Dirigenten eines Tonstükes jezt und für alle künftige Zeiten unzweideutig anzuzeigen in welchem Tempo der Tonsezer sein Stük vorgetragen haben wolle, dazu kann es wol kein untrüglicheres und ohne weiters ausführbares Mittel geben, als dass man zu der gewöhnlichen Tempobestimmung: Allegro, Adagio, u. s. w. noch eine oder ein Par Ziffern nach der obigen Anleitung beifügt. Ja! jeder Tonsezer kann auch von seinen bereits öffentlich erschienenen Tonwerken leicht durch öffentliche Blätter noch bekannt machen, wie geschwind er jedes Tempo darin genommen wünsche — und jedermann wird es sogleich verstehen, und befolgen können.

Ausführlicher ist dieser Gegenstand besprochen in der Leipziger allg. musik. Zeitung 1813, N.° 27 und 48; 1814, N.° 27. und 41; 1815, N.° 5; Gothaer allgem. Anzeiger der Deutschen 1814, N.° 77 und 101.

Masstab von 3 Pariser Zoll.

Rheinische und Wiener Zoll.

Nürnberger Zolle

Fünf Centimêtres

Der Unterschied der Zollmase ist, wie man sieht, so gering, daſs es (nach S. 124) fast nicht einmal nöthig wäre auf denselben zu achten.

Zweites Buch.

§. 131.

Wir kennen nun die Elemente durch welche die Tonkunst wirkt, das A B C der Tonlehre.

Die Ordnungsfolge des Vortrags führt uns jezt zur Lehre von der Zusamensezung und Verbindung einzelner Töne, von den Gesezen nach welchen die musikalischen Buchstaben sich zu Silben, diese zu Worten, und Worte sich endlich zu einem musikalischen Sinn (sensus) gestalten.

Die Gesamtheit dieser Geseze bildet die Theorie der Tonsezkunst. (§. 17 und 18.) und folglich den Gegenstand des vorliegenden Werkes.

Und zwar wird dieser erste Band die Gesamtheit derjenigen technischen Kunstgeseze umfassen, durch deren Befolgung ein Tonstük frei von technischen oder Grammatikalfehlern wird, und darum heist er auch Grammatik der Tonkunst, oder reiner Saz. (Die Kunst ein Tonstük bündig und konsequent duchzuführen, gleichsam rhetorisch auszuführen, die Lehre vom künstlichern Saz, die musikalische Rhetorik, oder Lehre vom dopelten Kontrapunkt, Fuge,

Kanon, u. s. w. wird der Gegenstand eines zweiten Bandes (oder, falls die Gramatik etwa zur Bogenzahl von zwei Bänden auslaufen sollte, eines dritten Bandes) werden, welchem demnächst die Aesthetik der Tonsezkunst, dann die Lehre von Benuzung der materiellen Kunstmittel, von Instrumentation, Vokal- und Instrumentaleffekten, u. s. w. nachfolgen wird.)

§. 132.

Die Grammatik der Tonsezkunst (Lehre vom technisch reinen Saz, Anleitung rein von gehörwidrigen Fehlern zu schreiben) zerfällt nun aber selbst in zwei Haupttheile, nach folgender Ansicht:

Das Verbinden mehrer Töne zu einem Tonstük (§. 15.) geschieht in zweifachem Sinn, nämlich: aufeinander folgend — und gleichzeitig; oder mit andern Worten: man kann nicht nur eine Reihenfolge mehrer Töne nach einander, sondern auch mehrere Töne zugleich hören lassen. Eine Reihe nach einander folgender verschiedener Töne nennt man eine Tonreihe, eine Melodie; das gleichzeitige Zusammenklingen mehrer Töne heist ein Zusammenklang oder Akkord, eine Harmonie.

Die Lehre vom sukzessiven Aneinanderreihen einzelner Töne kann man Melodik nennen; die Lehre von gleichzeitigen Tonverbindungen aber Harmonik.

Wir handeln diese leztere zuerst ab, weil der bei weitem grösste Theil der technischen Regeln der erstern aus ihrer Beziehung auf die Grundharmonie entspringt folglich die leztere voraus sezt.

Harmonik.

§. 133.

In der Lehre von gleichzeitigen zusammenklängen mehrer Töne betrachten wir zuerst, wie sich einzelne Töne zu einzelnen Harmonieen oder Akkorden verbinden, Akkordenlehre: §. 134-199. — Demnächst wollen wir die Verwandtschaft und Beziehungen mehrer Harmonieen untereinander kennen lernen, und sehen wie solche zusammengehörige Harmonieen eine Tonart bilden: §. 200-318. — Endlich werden wir die Geseze aufsuchen nach welchen eine Harmonie auf die andre folgt: Lehre von der Harmonieenfolge, Modulation: §. 319. flgg.

Erste Abtheilung.

Verbindung mehrer Töne zu Harmonieen, Akkordenlehre.

I. *Grundharmonieen.*

§. 134.

Die Zahl aller möglichen gleichzeitigen Zusammenklänge mehrer Töne ist eigentlich unzählbar, und wäre unübersehbar, fände sich nicht, dass viele derselben, obgleich von einander verschieden, doch mehr oder weniger wesentliche Merkmale mit einander gemein

haben. Diese ordnet man denn zusamen in Klassen, und betrachtet die verschiednen unter eine Klasse gebrachten einzelnen Fälle als eben so viele Unter-oder Spiel-Arten einer und derselben Race; oder, nach dem angenomenen Sprachgebrauch, man führt mehrere verschiedne Harmonieen auf wenige Grundharmonieen oder Grundakkorde zurük.

Anmerkung.

Die Tonkunstgelehrten sind über die Zahl der Grundharmonieen so wenig einig als z. B. die Botaniker über die Zahl ihrer Klassen, oder unsre teutschen Grammatiker über die ihrer Deklinationen. Man feindet sich auch wol gar darüber an, disputirt und polemisirt darüber, ob es eigentlich so und so viele Grundharmonieen gebe, oder weniger, oder mehr; — ein Streit, ungefähr eben so bodenlos wie der, wie viele Genera Plantarum es eigentlich in der Natur gebe, indess die Natur selbst von all den von Menschen ersonnenen generibus zuverlässig nichts weis. Vernünftigerweise kann die Frage gar nicht sein: wie viele Genera es eigentlich gebe, sondern nur: in wie viele sich die verschiednen Species am füglichsten einrangiren lassen, d. h. so dass unter möglichst wenigen Hauptklassen möglichst viele Species von möglichst vielen gemeinschaftlichen Merkmalen sich einrangirt finden.

Darum will wenigstens ich mit keinem streiten, der von mehr Grundharmonieen als ich ausgeht, oder von wenigern aus-

gehn kann. A-priorische Gründlichkeit kann hier gar nicht eintreten; die Aufgabe ist nur: eine solche Eintheilung zu finden welche die möglichste Consequenz der zu gebenden Regeln begünstigt. Man verlange darum keinen apriorischen Rechtfertigungsgrund, warum ich nun grade, wie Kirnberger, sieben Grundharmonieen aufführe, warum nicht auch einen sogenannten übermäsigen, einen hartverminderten und weichverminderten oder gar doppeltverminderten Dreiklang, warum keinen Septimenakkord mit kleiner Terz groser Quinte und groser Septime, keinen mit verminderter Terz und Quinte und kleiner Septime, oder mit kleiner Terz und Quinte und verminderter Septime, warum keinen Nonen-keinen Undezimen-Akkord, warum nicht gar den gelehrtnamigen Terzdezimenundezimennonenseptimenakkord, warum nicht mit Justin Heinrich Knecht (in seinem »Elementarwerk der Harmonie« S. 262) dreitausend sechshundert Akkorde, worunter allein »sieben hundert und zwanzig übelklingende Stamakkorde« und unter diesen z. B. »groskleingrosse angenehme Terzdezim-undezim-non-septimen-Akkorde, dreifachkleine angenehme Terzdezim-undezimnon-septimen-Akkorde, kleinverminderkleine traurigklingende Terzdezimenundezimen-non-septimen-Akkorde, als Urakkorde« vorkommen, und deren noch nicht vollständiges Namensverzeichnis fünfzehn Quartseiten füllt —, warum hier nichts von all diesem?

Fürs erste schon einmal darum, weil, wie der Verfolg zeigen wird jene sieben Grundharmonieen vollkommen hinreichen, um daraus alle in unsrer Musik vorkommen könnende Tonverbindungen zu erklären, und es hier wenigstens besser ist mit Wenigem auszukommen, als mit Vielem; dann aber weil die Zurükführung aller möglichen Harmonieen auf diese sieben Grundharmonien der Consequenz der zu gebenden Theoreme am günstigsten ist. (Ich werde im Verfolg zuweilen Gelegenheit nehmen darauf aufmerksam zu machen.) z. B. S. 185. Namentlich ist es doch nicht sonderlich konsequent, aus und auf gewissen (warum dann nicht auch allen?) zufällig erhöhten (warum nicht eben so gut zufällig erniederten?) Tönen der Leiter, noch andre Grundharmonieen bilden zu wollen, wie z. B. [H Dis F], [Dis F A], [Dis F A C], [H Dis F A], [C E Gis], [C E Gis H], u. dgl. — Solche abentheuerliche Grundharmonieen, aus zufälligen Bestandtheilen gebildet, sind uns nicht nur gänzlich unnüz und entbehrlich, sondern sie würden — (Andre mögen damit machen was sie wollen und können —) wenigstens mit der Konsequenz seltsam kontrastiren mit welcher wir hernach die Begriffe von Grundharmonieen aufzustellen, zu verfolgen, und aus verwandten Grundharmonieen die Begriffe von Tonart, Tonleitern und leitereignen Grundharmonieen zu entwikeln, uns zum Gesez gemacht haben, und welche

sowol die Entbehrlichkeit als Nichtigkeit derartiger Grundharmonieen bewähren wird.

A.) *Aufzæhlung der Grundharmonieen.*

§. 135.

Die Grundharmonieen auf welche wir alle mögliche musikalische Zusamenklänge zurükführen können sind hauptsächlich zweierlei, nämlich Dreiklangsharmonieen oder Dreiklänge, und Septimenharmonieen.

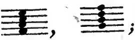
Dreiklang oder Dreiklangsharmonie heist das Zusamenklingen eines Tones mit einem Andern der um eine Terze höher ist als jener, und mit einem Dritten der um ein Quinte höher ist als der Erste; oder mit andern Worten: er ist die Verbindung eines Tones mit seiner Terz und Quinte:

z. B:

Der Ton von welchem an die übrigen gezählt werden heist Grundton, oder die Grundnote, die beiden andern kann man Beitöne nennen, im gemeinen Sprachgebrauch nennt man sie auch wol: die Intervalle des Akkordes. (§. 56) (Die Terz des Grundtons wird auch zuweilen Mediante genannt, und die Quinte auch wol zuweilen Dominante. Wir werden diese beiden Ausdrüke nicht gebrauchen, am wenigsten den leztern, da

er nebstdem auch noch etwas besonderes bezeichnet. (Sieh gleich unten §. 136, N° 4.) auch §. 212.

Septimenharmonie oder Septimen-Akkord ist eine Tonverbindung, bestehend aus Grundton, Terze, Quinte und Septime.



z. B:

In der Septimenharmonie befinden sich also drei Beitöne.

§. 136.

Wir nehmen nun als Grundharmonieen drei Dreiklangsharmonieen und vier Septimenharmonieen an, im Ganzen also sieben Grundharmonieen; und zwar folgende:

1te Grundharmonie: der harte oder grosse Dreiklang, bestehend aus Grundton, grosser Terz und grosser (reiner §. 60.) Quinte, z. B. [C E G], [A cis e], [As c es].

2te Grundharmonie: der weiche oder kleine Dreiklang, bestehend aus Grundton, kleiner oder weicher Terz, und grosser (reiner) Quinte, z. B. [C Es G], [A c e], [Es Ges B], [As ces es].

3te Grundharmonie: der verminderte Dreiklang, aus Grundton, kleiner Terz und kleiner (verminderter) Quinte, z. B. [C Es Ges], [A c es], [Es Ges H♭♭]. Er hat noch ein kleines Intervall mehr als der Kleine, nämlich nicht blos kleine Terz, sondern auch kleine Quinte, er ist also gewissermasen noch kleiner als der Kleine (§. 62.), daher der Name:

verminderter Dreiklang. Manche nennen ihn, wiewol nicht sehr passend, falschen Dreiklang (§. 60.), oder auch wol gar dissonirenden oder uneigentlichen Dreiklang.

4te Grundharmonie: ein Septimen-Akkord bestehend aus Grundton, grosser Terz, grosser Quinte und kleiner Septime, (oder was ebendasselbe, nur kürzer gesagt ist: aus einem harten Dreiklang mit kleiner Septime) z. B. [C E G B], [A cis e g], [Es G B des]. Dieser Akkord hat, so wie die drei folgenden keinen eignen Namen; oft heist er Dominanten Akkord, diese Benennung ist aber, wie man in der Folge sehen wird, zu relativ um unzweideutig zu sein — Vogler nennt ihn die » Unterhaltungs Siebente, » weil er » das Gehör angenehm unterhalte » (Tonwissenschaft §. 24) die Benennung will aber keine allgemeine Aufnahm finden. Andre nennen ihn wesentlichen Septimen-Akkord, welche Benennung aber zuweilen auch allen andern eigentlichen Septimen-Akkorden, also auch den folgenden mit N° 5, 6 und 7 bezeichneten, beigelegt wird, und folglich ebenfalls zu schwankend ist um als bestimmte Bezeichnung dienen zu können. Es wär indessen sehr zu wünschen, doch wenigstens für diesen Septimen-Akkord einen eignen Namen zu haben, da gerade dieser der Haupt-Septimen-Akkord ist. Wir wollen ihn daher: Haupt-Septimenakkord nennen.

5te: Ein Septimenakkord bestehend aus Grundton, kleiner Terz, groser Quinte und kleiner Septime, (oder kürzer: aus einem weichen Dreiklang mit kleiner Septime) z. B. [c es g b], [A c e g], [Es Ges B des].

6te: Ein Septimenakkord bestehend aus kleiner Terz, kleiner Quinte, und kleiner Septime. z. B. [c es ges b], [A c es g], [Es ges Hbb des].

7te: Die lezte Grundharmonie ist die Zusammensezung eines Grundtones mit einer grossen Terz, grossen Quinte und grossen Septime. Z. B. [c e g h], oder [F A c e].

Das Gedächtnis mag folgende Uebersicht erleichtern:

1.) harter Dreiklang,
2.) weicher »
3.) verminderter Dreiklang;
4.) harter Dreiklang mit kleiner Septime,
5.) weicher » » » »
6.) verminderter » » »
7.) harter » » grosser ».

Eine Grundharmonie bestehend aus weichem oder verminderten Dreiklang mit grosser Septime existirt für uns nicht.

§. 137.

Diese drei lezten Akkorde haben bis jezt keine eigenthümlichen Namen: man kann ihnen, im Gegensaz des Hauptseptimenakkords, den gemeinschaftlichen Namen: Nebenseptimenakkorde geben. (Sieh unten von leitereignen Septimenakkorden). Insbesondere werden wir den Septimenakkord mit

kleiner Terz,
grosser Quinte und
kleiner Septime

künftig nur: Septimenakkord mit kleiner Terz und grosser Quinte nennen, weil er der einzige Septimenakkord ist, der kleine Terz und grosse Quinte hat, oder auch weichen Septimenakkord, weil er aus

einem weichen Dreiklang mit Septime besteht (§. 136.) — den mit

kleiner Terz,
kleiner Quinte und
kleiner Septime

nennen wir künftig: Septimenakkord mit kleiner (oder verminderter) Quinte, weil keine andere Septimenharmonie eine kleine (oder sogenannte verminderte) Quinte hat; — und den Septimenakkord mit

grosser Terz,
grosser Quinte und
grosser Septime

nennen wir aus ähnlichem Grund künftig nur kurzweg: grossen Septimenakkord, denn es giebt nur eine Grundharmonie mit grosser Septime.

§. 138.

Diese sieben Arten von Grundharmonien sind hinreichend um darauf alle in aller Musik vorkommen könnende Tonverbindungen zurükzuführen. Der Verfolg wird zeigen dass jede irgend in einem Tonstük verkommende Harmonie, jede Verbindung zugleich erklingender Töne, als aus einem der obigen sieben Grundakkorde entspringend sich ansehen, und, sehe sie auch noch so bunt und verwikelt aus, doch auf eine jener Grundharmonieen sich zurükführen, als eine Umgestaltung einer derselben sich ansehen und erklären lässt; und dass jede Tonverbindung welche sich auf keine dieser Arten erklären und dadurch rechtfertigen lässt, allemal gehörwidrig klingt.

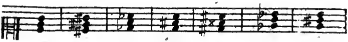
Nicht selten lässt sich sogar eine und dieselbe Tonverbindung auf mehr als Eine Art erklären. Diese Möglichkeit eine Tonverbindung

auf mehrere Arten zu erklären nennen wir Mehrdeutigkeit.

In solchen Fällen wo mehr als eine Erklärung Eines und desselben Falles möglich ist, braucht man übrigens sich den Kopf darüber nicht zu zerbrechen, auf welche von mehreren möglichen Arten man die Stelle erklären will: läst sich eine Harmonie auf mehr als Eine Art erklären und rechtfertigen; so ist's desto besser: jede richtige Erklärungsart ist gleich gut, und hinreichend, und unter mehreren nur allenfalls die einfachste und gewöhnlichste vorzuziehen.

§. 139.

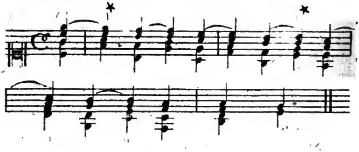
Eine nüzliche Uebung für Anfänger wird es sein, nunmehr alle sieben Grundakkorde auf allen Tönen zu durchgehen, um sich dieselben dadurch geläufig zu machen; und zu dem Ende sie entweder für sich selbst niederzuschreiben, oder wenigstens sie auf dem Klavier zu greifen, und die Intervalle zu nennen, z. B.



»harter oder grosser Dreiklang auf c̄, C ist
»der Grundton, ē die Terz, ḡ die Quinte—
»harter Dreiklang auf cis, « und so fort durch alle Töne; dann den weichen Dreiklang, ebenfals durch alle Töne; dann den verminderten; dann den Hauptseptimenakkord u. s. w.

Dabei kehre man sich übrigens daran nicht, dass manche der eben aufgestellten Grund-

akkorde, besonders z. B. der Akkord mit grosser Septime, so für sich auf dem Klavier angeschlagen, garstig klingen: sie stehen hier, wie die Wörter in einem Wörterbuche, ohne Zusammenhang, und folglich nichts sagend, und ohne musikalischen Sinn, nebeneinander; erst durch kunstmäsige Verbindung und Verkettung mehrerer Harmonieen zu einem musikalischen zusamenhängenden Sinn erhalten sie Bedeutung und Fasslichkeit. So z. B. lautet im folgenden Saz der oben erwähnte Septimenakkord gar nicht mehr widrig:



§. 140.

Ausserdem rathe ich jedem noch nicht vollkommen geübten, dass er sich auch darin übe, jeden der sieben Grundakkorde auf irgend einer Note (gleich viel auf welcher) mit der Singstimme, (oder wär es auch nur pfeifend) zu intoniren, ohne sich denselben erst auf einem Instrument angeschlagen zu haben. Dies Vermögen, jeden Akkord ohne Beihilfe zu intoniren, ist der beste Beweis, dass man sich in sich selbst bewusst ist, wie er lautet. Ich habe Anfänger gesehen welche eine Menge gelehrte Sachen von allen möglichen Akkorden und Intervallen herzusagen wusten, die aber

in gröster Verlegenheit verstummten, als ich sie aufforderte mir einmal die Intervalle eines harten, eines weichen, und eines verminderten Dreiklangs zu singen oder zu pfeifen; der sicherste Beweis, dass ihnen das Bewustsein noch gänzlich fehlte wie die Akkorde, die sie so geläufig zu nennen wusten, in der Wirklichkeit klingen! —

Zu gleichem Zwek empfehle ich auch, sich von einem Andern bald diesen bald jenen Akkord auf einem Instrument anschlagen zu lassen, ohne dem Spieler auf die Finger zu sehen, um zu prüfen ob man durch das Gehör zu erkennen vermag, ob das was man hört ein harter oder ein weicher oder verminderter Dreiklang, ein Hauptseptimenakkord, oder was sonst für eine Harmonie sei.

B.) *Unsre Bezeichnungsart der Grundharmonieen.*

§. 141.

Um jede der so eben aufgeführten sieben Grundharmonieen durch ein eignes Zeichen bezeichnen zu können, wollen wir uns künftig folgender einfachen Chiffern bedienen.

1) Um eine harte oder grose Dreiklangsharmonie zu bezeichnen nehmen wir einen grossen lateinischen Buchstaben (Cursiv.) Z. B. ein groses lateinisches *C* soll den grossen Dreiklang auf C, oder C mit grosser Terz und Quinte bedeuten; also die Grundharmonie [C E G]. — *Cis*, *D*, *Es*, u. s. w. soll heisen: der harte Dreiklang auf Cis, auf D, auf Es, u. s. w. also [Cis Eis Gis], [D Fis A], [Es G B], u. s. w.

2) Für den **kleinen Dreiklang** nehmen wir kleine lateinische Cursivbuchstaben, z. B. *c*, *cis*, *d*, *es*; d. h. der kleine Dreiklang auf C, also [C Es G], auf Cis, also [Cis E Gis], auf D, also [D F A], auf Es, u. s. w.

3.) Den **verminderten Dreiklang** zu bezeichnen bedienen wir uns eben solcher kleinen Buchstaben, und hängen noch ein kleines Null oben an, z. B. c^o, d^o, h^o, u. s. w. d. h. die Grundharmonieen [C Es Ges], [D F As], u. s. w.

4.) Für den **Hauptseptimenakkord**, weil er aus einem harten Dreiklang mit kleiner Septime besteht, (§. 136) sezen wir einen grossen Buchstab mit der Ziffer $_7$ darneben z. B. C_7, Gis_7, D_7, A_7, Es_7, B_7, G_7, u. s. w. das heist die Grundharmonieen [C E G B], [Cis Eis Gis H], [D Fis A c], u. s. w.

5.) Für den weichen Septimenakkord, oder Septimenakkord mit kleiner Terz, grosser Quinte und kleiner Septime, aus ähnlichen Gründen einen kleinen Buchstaben mit $_7$, z. B. c_7, cis_7, d_7, u. s. w. das heist die Grundharmonieen [C Es G B], [Cis E Gis H], u. s. w.

6.) Für die Harmonie des Septimenakkords mit kleiner Quinte einen kleinen Buchstaben mit ° und der Ziffer $_7$, z. B. $c^o{}_7$, $d^o{}_7$, $h^o{}_7$; d. h. die Grundharmonieen [C Es Ges B], [Cis E G H], u. s. w.

7.) Endlich für den Septimenakkord mit grosser Septime wollen wir einen grossen Buchstab mit einer durchstrichnen Ziffer 7̸ wählen, z. B. $C_{7\!\!/}$, $Gis_{7\!\!/}$, $F_{7\!\!/}$, $H_{7\!\!/}$, u. s. w. d. h. die Grundharmonieen [C E G H], [Cis Eis Gis His], [F A c e], [H dis fis ais], u. s. w.

II. *Umgestaltungen der Grundharmonieen.*

§. 142.

Man kann, wie gesagt, die obigen sieben Grundharmonieen als Urformen aller möglicherweise vorkommen könnenden Zusamenklänge mehrerer Töne ansehen, oder, mit andern Worten: jeder in der Musik vorkommende Zusamenklang lässt sich auf eine von diesen 7 Grundharmonieen zurükführen, und als eine Umgestaltung einer derselben erklären. Wir wollen daher jezt die verschiednen Zusamenklänge unter dem Titel von Umstaltungen der Grundharmonieen durchgehen.

A.) *Umgestaltungen der Lage.*

1.) Verlegung ueberhaupt.

§. 143.

Wir haben bisher die Grundharmonieen immer nur in der Lage vorgestellt, dass der Grundton zu unterst, (im Bass,) lag, über ihm dessen Terz, über der Terz dessen Quinte, und die Septime ganz zu oberst. Wir wollen dieses dessen natürliche Lage nennen (obgleich in akustischem Sinn die sogenannte natürliche Lage des harten Dreiklangs eine ganz andre ist, welches uns aber hier, wo weder von Akustik, noch allein vom harten Dreiklang die Rede ist, nicht kümmert.)

Diese Lage der Töne aus welchen die Harmonie besteht ist aber bei weitem nicht die einzig mögliche, sondern häufig wird der Harmonie eine ganz verschiedne Lage gegeben,

die Lage der die Harmonie ausmachenden Töne gegeneinander verkehrt, umgekehrt und verwechselt, der obere zu unterst gelegt, u. s. w., z. B. die Terz des Grundtons höher als dessen Quinte, oder gar der Grundton selbst höher als die Beitöne. Man nennt dies im allgemeinen Verlegung oder Versezung der Intervalle, auch wol Umkehrung der Intervalle. (§. 68.)

2.) Insbesondre: Verwechselung.

§. 144.

Unter diesen Verlegungen sind diejenigen vorzüglich merkwürdig, wo die Intervalle so gegeneinander verkehrt werden, dass die Grundnote nicht mehr zu unterst liegt. Diese Lagen haben einen eignen Namen: Verwechselung der Bassnote, auch wol Umkehrung des Akkords. Im folgenden Beispiel steht die *G* - Harmonie erst in natürlicher Lage, dann in verwechselten.

Verwechselung ist also diejenige Lage eines Akkordes, wo der Grundton nicht zu unterst liegt, wo der Basston (der tiefste Ton) nicht die Grundnote ist, wo ein andrer Ton als der Grundton in Bass gelegt, zu unterst genommen wird.

Es wird also hier überall blos auf die unterste Note des Akkords gesehen, ob diese

nämlich der Grundton selbst ist, oder nicht: auf die übrigen höhern Töne, und wie diese unter sich gegeneinander verlegt (§. 143.) sind, darauf wird hier nicht gesehen; es macht keinen Unterschied, welcher von diesen höher oder tiefer als der andre ist, sondern nur welcher der tiefste von allen ist.

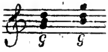
§. 145.

Eben weil nun hier darauf gesehen wird, ob der Basston die Grundnote ist oder nicht, eben darum wird es denn auch von hier an sehr wichtig und nothwendig, den Unterschied zwischen Basston und Grundton recht fest ins Auge zu fassen. Grundton oder Grundnote ist der Ton, dessen Dreiklang oder Septimenakkord die Grundharmonie ausmacht: Basston aber ist der Ton, welcher unter den gehört werdenden Tönen der tiefste ist. (Dass darauf nichts ankomme, ob er im Bassschlüssel geschrieben ist, oder im Alt-, Violin-, oder sonst einem Schlüssel, versteht sich von selbst.) In jedem nicht verwechselten Akkord ist der Basston auch Grundton, in einem verwechselten Akkord ist aber ein andrer als der Grundton Basston.

In manchen Schriften wird häufig jeder Basston Grundton genannt. Wir aber werden diese beiden Ausdrüke streng unterscheiden.

§. 146.

Durch die Verwechselung des Basstones ändert sich der Abstand der die Harmonie ausmachenden Töne von einander. Im folgenden Beispiel:



bleibt zwar die Grundharmonie des zweiten Akkords eben so wie im ersten Akkord *G*, die Grundnote also G, und das d̄ des zweiten Akkordes, welches ursprünglich Quinte ist, bleibt zwar auch hier noch eigentlich die Quinte des Grundtons; allein vom Basston an gerechnet, ist es denn doch die Terz, und wird, da nun einmal die Zählnamen der Intervalle immer vom tiefsten Ton an bemessen werden, auch wirklich Terze genannt. — So ist das h̄ des zweiten Akkords zwar ursprünglich Terz des Grundtones, es selbst wird aber Basston.

Es ist besonders wichtig sich durch diese wechselnden Zählnamen nicht irre machen zu lassen. Im zweiten Akkord des obigen Beispiels ist das d̄, welches ursprünglich Quinte war, freilich nun Terz vom Basston h̄, eigentlich aber bleibt es doch Quinte, nämlich ursprüngliche Quinte vom Grundton G.

Um in unserm Sprachgebrauch überall möglichst bestimmt und unzweideutig zu sein, werden wir die Ausdrüke: » Ursprünglich« oder » eigentlich « und » vom Basston« in obigem Sinn ständig, als Kunstwörte, gebrauchen, und jedesmal beisezen wo eine Zweideutigkeit möglich wär.

§. 147.

Da die Verwechselung eines Akkordes darin besteht dass eines von seinen Intervallen,

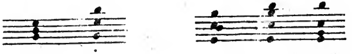
welches nicht der Grundton selbst ist, in Bass gelegt wird, so ist jeder Akkord so vieler Arten von Verwechselung fähig, als er ausser dem Grundton noch andre Intervalle enthält. Der Dreiklang besteht aus 3 Intervallen, d. h. aus zwei ausser dem Grundton; er ist also zweier Verwechselungen fähig. Der Septimen-Akkord besteht ausser der Grundnote aus noch 3 andern Intervallen; er kann daher dreimal verwechselt werden.

Wir wollen nun die verschiednen Verwechselungen der Akkorde einzeln betrachten.

§. 148.

Erste Verwechselung.

Die erste Art von Verwechselung eines Akkordes ist diejenige Lage desselben wo nicht der Grundton sondern dessen Terz in den Bass gelegt, zuunterst genommen oder gesezt wird. Folgende Akkorde



sind erste Verwechselungen von Dreiklängen und Septimenakkorden.

Man sieht dass bei der ersten Verwechselung die ursprüngliche Terz Basston, die ursprüngliche Quinte Terz vom Basston, der Grundton Sexte vom Basston, und die ursprüngliche Septime Quinte vom Basston wird.

Und zwar, wenn man einen bestimten Akkord als Beispiel annimt, etwa den Septimenakkord mit kleiner Terz und grosser Quin-

te, so wird die ursprüngliche kleine Terz Basston, die ursprünglich grosse Quinte wird grosse Terz vom Basston, die ursprüngliche kleine Septime wird grosse Quinte vom Basston, der Grundton aber wird grosse Sexte des Basstons.

§. 149.

Um sich diese Wechselverhältnisse geläufig zu machen, welches für die Folge von grossem Nuzen ist, durchgehe nun Jeder für sich alle erste Verwechselungen aller sieben Grundakkorde, und gebe sich nach obigem Muster Rechenschaft von den dadurch entstehenden Verwandlungen der ursprünglichen Intervalle. Man bleibe ja nicht blos bei den Verwechselungen etwa des harten Dreiklangs und des Hauptseptimenakkordes stehen, wie fast alle Tonlehrer thun, sondern durchgehe ebenso auch alle andre Akkorde.

§. 150.

Zweite Verwechselung.

Zweite Verwechselung eines Akkordes ist diejenige Lage desselben, wo statt des Grundtones dessen ursprüngliche **Quinte** in Bass gelegt ist.

Jeder durchgehe hier, nach Anleitung des vorigen Paragraphen, wieder für sich selbst alle mögliche zweite Verwechselungen aller Ak-

korde, und mache sich die dadurch entstehenden Verwandlungen der Intervalle geläufig.

§. 151.

Dritte Verwechselung.

Dritte Verwechselung ist diejenige Lage eines Akkordes wo die ursprüngliche Septime zuunterst genommen wird. Es versteht sich daraus von selbst, dass nur der Septimen-Akkord, nicht auch der Dreiklang, einer dritten Verwechselung fähig ist. (§. 147.).

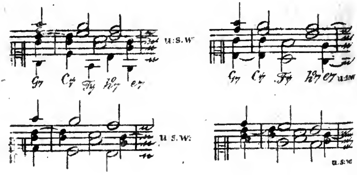
Auch hier ist jedem Mindergeübten zu rathen dass er sich die einzelnen Fälle in Beispielen geläufig mache.

§. 152.

Eine bestimmte Regel, wann man eine Harmonie in einer Verwechselung anbringen müsse oder dürfe, giebt es eigentlich nicht: und die Regeln welche man in manchen Lehrbüchern über diesen Gegenstand findet, z. B. dass man ein Tonstük mit seinem verwechselten Akkord weder anfangen noch schliessen dürfe, u. d. gl. sind theils nur halb wahr, theils gehören sie nicht in die Lehre von Verwechselung der Akkorde überhaupt.

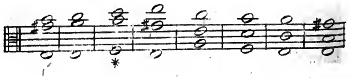
Nur etwa dieses lässt sich im Allgemeinen bemerken, dass ein Akkord in unverwechselter Lage (in Urform, wenn der Grundton auch Basston ist) gemeiniglich für das Gehör etwas

mehr beruhigendes hat, als in verwechselter Lage, welche allemal etwas weniger vollständiges, das Gehör weniger befriedigendes, weniger vollkomnes (es ist schwer ein ganz bezeichnendes Wort dafür zu finden) an sich hat. Insbesondere klingen solche Harmonieen, welche schon an sich selbst dem Gehör etwas unbefriedigend klingen, in verwechselten Lagen noch unbefriedigender, und fast unangenehm, z. B. die Nebenseptimenharmonien. (§. 137.) Man vergleiche folgende Beispiele, wo Nebenseptimenharmonieen in verschiednen Lagen und Verwechselungen vorkommen.



Sich auch S. 138.

Auch der verminderte Dreiklang macht sich nie besonders gut in zweiter Verwechselung.



ausser in einem gewissen Fall den wir in der Folge werden kennen lernen (§. 183.)

Mehr als dies lässt sich im allgemeinen hier noch nicht sagen, sondern es wird überall, wo die Lage besondre Rüksicht erheischt, dieses besonders angeführt werden.

Herkömmliche Benennungen der verwechselten Akkorde.

§. 153.

Die Musiker haben den verwechselten Akkorden eigne Namen beigelegt, welche von den Intervallen entlehnt sind, aus welchen sie, vom Basston an gezählt, bestehen:

Einen Dreiklang in erster Verwechselung, welcher also aus Basston, dessen Terz und Sexte besteht, welcher also, nach den Zählnamen der Intervalle vom Basston an, Terz-Sexten-Akkord ist, nennen sie kurzweg Sextenakkord.

Einen Dreiklang in zweiter Verwechselung, welcher aus Basston, Quarte und Sexte besteht: Quartsextenakkord oder Sextquartenakkord.

Ein Septimenakkord in erster Verwechselung, den Zählnamen nach: Terz-Quint-Sexten-Akkord, heist kurzweg Quintsextenakkord oder Sextquintenakkord.

Die zweite Verwechselung der Septimenharmonie, Terz-Quart-Sexten-Akkord, wird kurzweg Terzquartenakkord genannt, und

Die dritte Verwechselung des Septimenakkords, welche ein Sekund-Quart-Sexten-Akkord ist, kurzweg Sekundenakkord.

§. 154.

Man könnte füglich den sogenannten Quartsextenakkord lieber schlechtweg Quartenakkord nennen: dies wär nicht nur kürzer, sondern es käme dadurch zugleich eine Consequenz in die Benennungen der verwechselten Akkorde, welche für die Gestalt der Verwechselungen höchst karakteristisch wäre, und dabei auch das Gedächtnis sehr erleichtern würde. Alsdann hiesse nämlich:

der Dreiklang	in	1ter Verw.		Sextenakkord,
—	—	— 2ter	—	Quartenakk.
— Sept. Akk-	—	1ter	—	Quintsextenak.
—	—	— 2ter	—	Terzquartenak.
—	—	— 3ter	—	Sekundenakk.

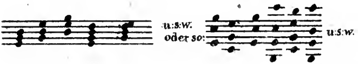
Die Consequenz solcher Benennungen liegt darin, dass der Name jedes Akkordes mit dem Namen des Intervalls übereinstimmt, welches der Grundton der Dreiklangsharmonie, - oder die ursprüngliche Septime und der Grundton der Septimenharmonie, — gegen die Bassnote des verwechselten Akkordes bilden. Nämlich in der ersten Verwechselung des Dreiklangs bildet der Grundton gegen den Basston eine Sexte, und ein Dreiklang in erster Verwechselung heist darum sehr passend Sextenakkord. — Aus gleichem Grund hiesse die zweite Verwechselung des Dreiklangs sehr füglich blos Quartenakkord, weil der Grundton darin als Quarte der Bassnote erscheint. — Quintsextenakkord oder Sextquintenakkord heist die erste Verwechselung des Septimenakkords, weil darin der Grundton als Sexte, und die unsprüngliche Septime als Quinte des Basstones figurirt. - Terzquartenakkord oder Quartterzenakkord

heist die zweite Verwechselung der Septimenharmonie, weil darin der Grundton zur Quarte, und die ursprüngliche Septime Terz des Basstons wird. — Endlich heist eine Septimenharmonie in dritter Verwechselung, worin also die eigentliche Septime als Sekunde des Basstons, die ursprüngliche Septime aber selbst als Basston erscheint, S e k u n d e n a k k o r d.

3) Enge und zerstreute Lage.

§. 155.

Eine weitere Verschiedenheit der Lage eines Akkords beruht darauf, ob die Töne woraus er besteht n a h e b e i s a m e n, oder in grösserer E n t f e r n u n g von einander gelegt oder gegriffen werden z. B.

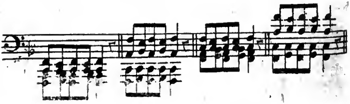


Ersteres nennt man e n g e L a g e, oder e n g e H a r m o n i e, lezteres aber z e r s t r e u t e L a g e, z e r s t r e u t e H a r m o n i e. (Klavierspieler und Organisten nennen diese leztere auch wol g e t h e i l t e H a r m o n i e, weil sie dabei nicht durchgängig wie gewöhnlich die höhern Töne alle mit der rechten Hand, und die tiefste Note allein mit der linken greifen können, sondern häufig die Hälfte der zu greifenden Töne in die rechte Hand, die andern aber in die Linke nehmen müssen, welches manchen beschwerlicher fällt, und wovon sie dann viel Aufhebens machen.)

§. 156.

Welcher von beiden Arten man sich in jedem vorkommenden Falle bedienen wolle, ist gröstentheils blos Sache des Geschmaks, worüber sich keine Regel aufstellen lässt. Nicht selten findet man zwar in Lehrbüchern als allgemeines Gesez angeführt: man müsse der Harmonie immer eine solche Lage geben, dass der Basston dem nächst darüber stehenden Ton nie näher komme als auf eine Oktave, dann der nächstfolgende Ton dem leztern nicht näher als auf eine Quinte, die höhern Töne dürften einander noch näher kommen, u. s. w. (Kirnberger Kunst d. r. Sazes I. Th. X Absch. Allein wer fühlt hier nicht auf den ersten Blik, dass ein solches Gesez der Kunst die Fessel der Pedanterie anlege? Dass die Regel übrigens unnöthig und folglich unrichtig sei, beweisen täglich die Arbeiten unsrer besten Tonsezer. Ja, wäre die Beobachtung jener Regel wirklich nothwendig, so könnte es ja z. B. schon unmöglich ein gutes Tonstük für drei oder vier männliche Singstimmen geben, da diese nicht Umfang genug haben, dass es möglich wäre sie so weit auseinander zu halten.

So viel ist indessen wahr: man bringt überhaupt tiefe Töne nicht gerne andern tiefen s e h r n a h e, weil daraus leicht ein unverständliches Gebrumme entstünde:

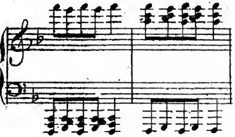


Je tiefer der Bass liegt, desto nöthiger ist es, diese Vorsicht zu beobachten. Abweichungen davon sind erlaubter in langsamer Bewegung als bei geschwinderer, weil im ersten Falle dem Gehör mehr Zeit übrig bleibt, die gleichwol einander einigermasen verwirrenden Töne doch aufzufassen, welche aber bei geschwinderer Bewegung, aus Mangel an Zeit zur Reflexion, unverstanden vorübergehn. Man versuche obiges Beispiel unter verschiednen Stufen von Langsamkeit oder Geschwindigkeit.

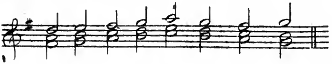
Uebrigens hat das Zusamenklingen von lauter tiefen Tönen, mit gehöriger Behutsamkeit angewendet, doch auch etwas ungemein feierliches und imponirendes: z. B. in Haydn's Schöpfung der Segensspruch des Schöpfers: »Seid fruchtbar alle.«

§. 157.

Eine zweite Regel ist, dass man die Töne nicht allzuweit von einander entferne, keine allzugrosse leere Zwischenräume lasse, weil allzusehr voneinander entfernte Töne zu sehr ausser Verhältnis gegeneinander stehen, sich nicht recht zu einem Ganzen ineinander verschmelzen. z. B.

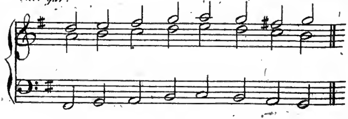


Einen besondern Fall giebt es, wo die untere Stimme sich sogar nicht wohl weiter als um eine Terz von der nächst darüber gelegenen entfernen darf: dieses ist der Fall wenn in einem, oder noch mehr, wenn in mehreren nach einander folgenden nur aus drei Noten bestehenden Akkorden, die beiden obern Noten um eine Quarte von einander entfernt sind:



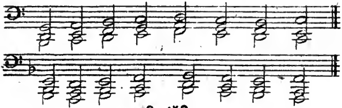
Wenn auch nicht gerade fehlerhaft, doch weit weniger wohlklingend wäre dieselbe Akkordenfolge in folgenden Lagen:

oder gar:



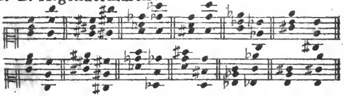
Die Vergleichung der ersten Regel mit dieser leztern zeigt, dass solche Säze wie der obige sich in sehr tiefen Lagen nicht wohl anbringen lassen, weil man, um gegen die leztere

nicht zu verstosen, nothwendig die erstere beleidigen müsste.



§. 158.

Als nüzliche Uebung empfehle ich nun den Mindergeübten, auch alle sieben Grundakkorde in allen zwei und drei Verwechselungen, auf allen Tönen, und in verschiednen bald engen bald zerstreuten Lagen, zu schreiben, oder wenigstens auf dem Klavier durchzuspielen, und dabei sich bei jedem Akkord ausführlich von jeder Note Rechenschaft zu geben. z. B. folgendermasen:



» Harter Dreiklang von *G* in erster Verwech-
» selung; der Basston c ist die ursprüngliche
» (§. 146.) Terz; die Terz vom Basston, das
» g, ist die ursprüngliche Quinte; die Sexte
» c ist der Grundton » — « Harter Dreiklang
» von *Gis* in erster Verwechselung; die ur-
» sprüngliche Terz eis liegt im Bass, « u. s. w. — Dann ebenso alle weiche Dreiklänge; dann die Septimenakkorde. Alsdann wieder alle von vorne in zweiter Verwechselung; endlich auch alle mögliche dritte Verwechselungen. — Die Operation ist freilich langweilig, besonders für

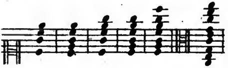
diejenigen welche fühlen, dass sie derselben nicht bedürfen, und diese mögen sie denn auch unterlassen. Immer bleibt sie aber ein treffliches Mittel sich die Akkordenlehre geläufig zu machen.

Uebrigens rathe ich auch hier die oben §. 140 empfolnen Sing- und Hör-Uebungen anzuwenden.

B.) *Verdoppelung.*

§. 159.

Eine weitere Art von Umstaltung der Grundakkorde entsteht dadurch, dass man eine oder mehrere der Noten, aus welchen der Akkord besteht, doppelt nimmt. Im ersten der drei folgenden Beispiele ist zuerst der Grundton verdopelt, im 2ten der Grundton und die Terz, im dritten Grundton und Quinte, im vierten Akkorde sind es alle drei Intervalle.



§. 160.

Ob man in einem Tonstük dieses oder jenes Intervall dieses oder jenes Akkordes verdopeln wolle, dies ist gröstentheils Sache der Willkühr: indessen ist dabei doch auf zweierlei Rüksicht zu nehmen. Fürs erste nämlich verdopelt man meistens lieber den Grundton, oder die Quinte des Grundtons, als dessen Terz oder Septime, weil diese beiden leztern, auch

nur einfach genommen, (jede in ihrer Art) schon an sich selbst etwas vor den andern Intervallen hervorstechendes haben. Fürs Andre veranlassen gewisse Verdopelungen leicht Fehler gegen die Geseze der Stimmenführung, wovon aber nicht hier, sondern erst bei der Lehre von der Stimmenführung gehandelt werden kann.

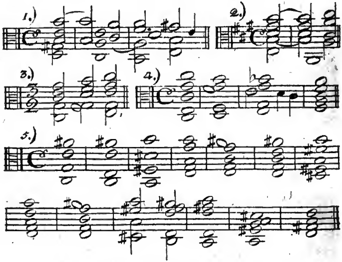
Anmerkung.

In den Lehrbüchern ist gewöhnlich der Regeln kein Ende: welches Intervall in diesem oder jenem Akkord verdopelt werden dürfe oder müsse. Bei jedem einzelnen Akkorde, ja! sogar bei jeder Verwechselung jedes Akkords, wird eine Regel gegeben, welches Intervall darin verdopelt werden, welches zuerst, und welches nach diesem, welches gar nicht; und all diese einzelnen Präcepte, nebst ebenso vielen einzelnen Ausnahmen, wo solche Verdopelung doch wieder erlaubt sein soll, u. s. w. dies alles soll man im Kopfe behalten!

Ich glaube diese vielen Regeln alle entbehren, und diejenigen welche sie etwa aus Büchern schon mühsam erlernt haben, bitten zu dürfen, sie ja samt und sonders wieder zu vergessen.

Es giebt kein Intervall welches d a r u m nicht verdopelt werden dürfte, w e i l e s d i e s e s o d e r j e n e s I n t e r v a l l i n d i e s e m o d e r j e n e m A k k o r d e i s t, o d e r g a r w e i l e s d i e s o u n d s o v i e l t e S t u f e v o m B a s s t o n a n g e z ä h l t, i s t. So gilt es

z. B. für Regel, dass Dissonanzen und Subsemitonien nicht verdopelt werden dürfen. Dies ist ziemlich wahr, aber nicht darum, weil sie Dissonanzen oder Subsemitonien sind, sondern weil die an sich fehlerfreie Verdopelung solcher Intervalle zu verbotenen Oktaven verleitet. — Können aber diese dabei doch vermieden werden, so ist auch die Verdopelung erlaubt, und das Verbot wieder unnüz, folglich die Regel unwahr.



Nur also in wie fern solche Verdopelungen zu einem Fehler gegen die Geseze der Stimmenführung verleiten, sind sie verboten, und die Warnung vor solchen Verdopelungen gehört also in die Lehre von der Stimmführung, und nicht hieher, wo sie auch noch nicht einmal verstanden werden könnte.

C.) *Auslassung.*

§. 161.

Es ist nicht nöthig immer **alle** zur Harmonie gehörende Töne hören zu lassen, sondern es wird oft bald einer, bald werden auch mehrere derselben **ausgelassen.** Im folgenden Beispiel

ist bei $\mathcal{C}$ die Quinte ausgelassen und dafür der Grundton verdopelt; bei $\mathcal{D}_7$ ist zuerst wieder die Quinte a dann der Grundton selbst und zulezt die ursprüngliche (§. 146.) Terz fis ausgelassen. Im lezten Akkord fehlt wieder die Quinte.

§. 162.

Uebrigens enstehen durch Auslassungen häufig **Mehrdeutigkeiten.** So z. B. sieht ein Hauptseptimenakkord mit ausgelassnem Grundton genau so aus wie ein verminderter Dreiklang; (Man sehe den zweiten $\mathcal{D}_7$ -Akkord des obigen Beispiels) ja eine Verbindung von **nur zwei** Tönen, z. B. [e g] kann man ansehen: als $\mathcal{C}$ mit ausgelassner Grundnote, als *e* oder e^o mit ausgelassner Quinte, als $\mathcal{G}_7$ oder $\mathcal{G}_7$ mit ausgelassner Grundnote und ausgelassner Septime, als e_7 oder $e^o{}_7$ mit ausgelassner Quinte und Septime, als $\mathcal{A}_7$ oder a_7 mit

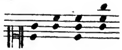
ausgelassner Grundnote und Terz, als $\mathcal{F}is_7$ mit ausgelassner Grundnote Terz und Quinte und hinzugefügter kleiner None, u. s. w.

§. 163.

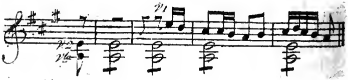
So reichhaltig die Lehrbücher an unnöthigen Regeln über die Verdopelung der Intervalle sind, so arm sind sie über die Frage welches Intervall in diesem oder jenem Akkord ausgelassen werden dürfe oder nicht: sie sagen darüber eigentlich gar nichts.

Im Allgemeinen gelten von der Auslassung folgende wenige Regeln:

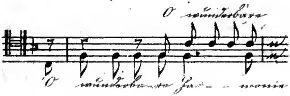
In der Dreiklangs-Harmonie ist es nicht gut den Grundton und dessen Quinte ohne dessen Terz hören zu lassen:



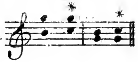
wenigstens klingt es immer leer und etwas sonderbar, zumal wenn die eigentliche Quinte tiefer liegt als die Grundnote. Indessen ist das Auslassen der eigentlichen Terz, eben der Sonderbarkeit wegen, zuweilen auch wieder von pikanter Wirkung, wie z. B. im Final eines bekannten Haydn'schen Violin-Quartetts:



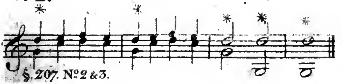
und in einem vierstimmigen Gesang desselben Tonsezers:



Merkwürdig ist, dass wenn Terz und Quinte zugleich ausgelassen werden, z. B. Fig. 1. dies weit weniger leer klingt, als wenn der Grundton und die Quinte ohne die Terz gehört werden, Fig. 2:

Fig. 1. Fig. 2. 

Einen besondern Fall giebt es, wo Grundton und Quinte der Dreiklangsharmonie füglich ohne die Terz gehört werden können, ohne leer zu klingen; nämlich bei der Dreiklangsharmonie auf der Dominante der Tonart: z. B.



§. 207. N° 2 & 3.

dieser Fall kann aber hier, wo die Begriffe von Tonart und Dominante noch nicht gegeben

sind, nooh nicht erklärt werden, wir werden darauf zurükkommen.

Einsweilen wird man leicht bemerken, dass dieses Auslassen dann weniger gut ist, wenn die eigentliche Quinte tiefer liegt als der Grundton, Fig. 1. ja, wenn der Grundton tiefer liegt als die Quinte, aber über derselben noch ein Mal die Oktave des Grundtons, (eine Verdopelung des Grundtons) so lautet es schon fremdartiger und ungewöhnlicher. Fig. 2.

Eben diese ungewöhnliche Lage hat Cherubini vortheilhaft benuzt in der Ouverture zur Oper Anacreon:

§. 164.

Sonst kann in der Regel jedes Intervall, jedes Akkords ausgelassen werden; dabei versteht sich aber freilich von selbst, dass man, wenn man Ursache hat, die durch Auslassung entstehende Mehrdeutigkeit zu vermeiden, alsdann dasjenige Intervall durch dessen Auslassung die Mehrdeutigkeit entstünde, nicht auslassen darf.

Auch das versteht sich wol von selbst, dass man nicht unnöthig ein Intervall aus einer Harmonie auslässt, um etwa ein andres eben so unnöthig zu verdopeln. Eine Harmonie, worin ein Intervall fehlt, ist allemal leerer als eine vollständige Harmonie, und daher nimmt man jede Harmonie so lange vollständig als nicht sonstige Umstände eine Auslassung nöthig machen, welches freilich oft der Fall ist, wie man bei der Stimmenführung häufig finden wird.

D.) *Umgestaltung der Hauptseptimenharmonie durch Hinzufügung einer None.*

§. 165.

Alle Arten von Umgestaltungen welche wir bis jezt kennen lernten, waren auf alle sieben Grundakkorde anwendbar.

Eine besondre Art von Umgestaltung leidet die Hauptseptimenharmonie: Es kann nämlich einer jeden Hauptseptimenharmonie die Note auf der grossen oder kleinen zweiten Stufe von der Grundnote an hinzugefügt werden, z. B. dem $\mathcal{G}_7$ - Akkord die Note a oder as.

Diese hinzugefügte Note, welche im obigen Beispiel nun eben in der Entfernung von neun Stufen vom Grund- und Basston steht, darum aber doch

eben sogut Sekunde heisen könnte, pflegen die Tonlehrer doch immer mit dem Namen »None« zu bezeichnen (§. 54.). Diese Benennung gewährt den Vortheil, dass diese Art von Umgestaltung dadurch einen karakteristischen Namen erhält (obwol wir in der Folge doch auch noch andre Nonen werden kennen lernen, welche nicht in die gegenwärtige Klasse gehören, vorgehaltene Nonen.) Vergl. §. 168. am Ende.

Anmerkung.

Ich weiche hier sowol von denen Tonlehrern ab, welche, wie z. B. Kirnberger, jede None als einen Vorhalt der Octave ansehen, als von denen, welche einen Nonenakkord als eignen Grundakkord annehmen, wie z. B. Marpurg, Koch, u. a.

Allein dass die Ansicht des Erstern nicht durchgehend anwendbar ist, folglich zu Inkonsequenzen führen muss, beweist schon folgendes Beispiel:

beweist schon der Umstand, dass, wie sie selbst zugeben, die grosse und kleine None auch wol unvorbereitet eintreten dürfen, und entweder unaufgelöst liegen bleiben, oder sich sprungweis fortbewegen hönnen, welches alles im

Widerspruche steht mit dem Begriffe von Vorhalt. Um diesen Widerspruch zu bemänteln, muss man dann Ausnahmen von der Regel einführen, sogenannte »elliptische oder katachrestische Auflösungen« d. h. Auflösungen, wobei die Auflösung unterbleibt, wie z. B. Türk Anw. z. Gener. Bassspielen §. 47. — !

Wol kann auch meine hinzugefügte None vorbereitet und aufgelöset vorkommen, und sie wird dadurch desto weicher und gelinder; allein wenn gleich die None auch in dem Gewande eines Vorhalts erscheinen kann, so ist darum doch nicht jede None ein Vorhalt.

Eben so wenig glaube ich Ursache zu haben, wie wieder Andre thun, z. B. Marpurg, um der None willen einen eignen Grundakkord mehr aufzustellen; aus dem schon mehr angeführten allgemeinen Grunde, weil alle auf der Hauptseptimenharmonie vorkommende Nonen sich ganz füglich entweder als Vorhalte, oder, wenn sie frei eintreten und frei fortschreiten, denn auch auf obige Art als Hinzugefügte erklären lassen, die übrigen Nonen aber, welche sich nicht so frei bewegen können wie die None der Hauptseptimenharmonie, als Vorhalte. Auch haben erstere Arten von Harmonieen sonst alles mit der Hauptseptimenharmonie gemein, sowol rüksichtlich der Fortschreitung der übrigen Intervalle, als rüksichtlich der Harmonieenfolge, u. s. w., und es schien mir darum zweckmäsiger, diese Spielart, die sogenannte

Nonenharmonie, unter die Hauptklasse, d. h. unter die Septimenharmonieen einzuregistriren, als die Zahl der Hauptklassen unnöthig zu vervielfältigen. Vergl. die Anm. nach §. 134.

§. 166.

Wann und wo nun die Hinzufügung der grossen oder kleinen None anwendbar sei, kann hier noch nicht, sondern erst später unten gelehrt werden. Hier begnügen wir uns, diese Umgestaltung an und für sich selbst noch näher kennen zu lernen.

1) Beifügung einer grossen None zur Hauptseptimenharmonie.

§. 167.

Die Hauptseptimenharmonie mit einer beigefügten grossen None hat, so wie sie hier Fig. 1. steht, immer etwas herbes an sich, und wird daher unter dieser Form nicht häufig gebraucht. Sie verliert aber ihre ganze Härte durch Auslassen des Grundtones; (Fig. 2.)

unter welcher Gestalt diese Harmonie auch am häufigsten vorkommt, wo denn statt des fehlenden Grundtons ein andres Intervalle Basston wird. Das erste der obigen Beispiele ist also G_7 in erster Verwechselung, mit ausgelassnem Grundton und hinzugefügter groser None — das zweite

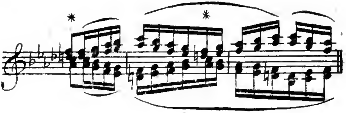
ist dieselbe Harmonie in zweiter Verwechselung, und das dritte in dritter.

§. 168.

Die grose Nonen-Harmonie verliert, wie eben gesagt, ihre Härte durch Auslassung der Grundnote: nur aber muss man darauf bedacht sein, die Intervalle derselben immer so zu legen, dass wo möglich die None höher zu liegen komme als die ursprüngliche Terz, wie dies in allen bis jezt angeführten Beispielen auch geschehen ist. Das Gegentheil thut meistens eine widrige Wirkung:

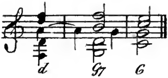
(Man sieht aus den drei lezten Akkorden des obigen Beispiels dass, wenn die Grundnote im Bass liegt, die None, um höher als die Terz zu liegen, wenigstens in der Entfernung von neun Tönen vom Basston liegen muss. Vielleicht ein zufälliger Grund mehr, warum man dieser Note den Namen None gegeben hat. Vergl. §. 165.)

Nur sehr selten ist es von guter Wirkung die frei hinzugefügte None tiefer als die Terz des Grundtons zu legen. Doch findet sich ein Beispiel solcher Lage in van Beethovens Symphonie c-moll, im Andante con moto, an den mit * bezeichneten Stellen,



wo die kurz vorübergehende Härte der Lage theils durch den fliesenden Gesang, theils durch das Ineinanderschleifen, und grossentheils auch durch den schmelzenden Ton der Blaseinstrumente, leicht gemildert und vergütet wird.

Uebrigens gilt die obige Regel auch nur von der None von welcher hier die Rede ist, nämlich von der frei hinzugefügten, nicht von der welche wir erst später unten werden kennen lernen. Daher ist das folgende Beispiel ganz ohne Härte,



denn die im zweiten Akkord vorkommende Note *a* ist keine hinzugefügte None, sondern ein Vorhalt, wovon zu sprechen erst unten Zeit sein wird.

§. 169.

Noch gelinder klingt die grosse Nonenharmonie, wenn man die None auch zugleich höher legt als die ursprüngliche Quinte, wie aus der Vergleichung folgender Beispiele erhellt:

und am allerweichsten wenn die None ganz oben liegt:

Der Grund liegt aber eigentlich, oder doch grösten theils, auch in der reinen Quartenbewegung, wie man unten bei der Stimmenführung sehen wird.

§. 170.

Die Umstaltung durch Hinzufügung der None, zumal mit ausgelassnem Grundton und dafür gesezter None, macht, dass die Grundharmonie oft ziemlich schwer zu erkennen wird. Man kann sich aber das Geschäft der Auffindung derselben durch folgende Betrachtung sehr erleichtern.

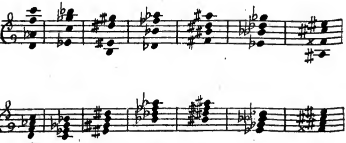
Am leichtesten zu entziffern sind die Fälle erster Verwechselung, zumal in engster Lage, z. B:

wo also die Töne terzenweise übereinander stehen; denn da in der ersten Verwechse-

lung eines Akkordes der Basston die ursprüngliche grosse Terz des Grundtones ist, (§. 148.) so ist der Grundton die grosse Unterterz des Basstones; folglich die Grundharmonie des obigen Beispiels: $\mathfrak{D}_7$.

Liegt aber der Akkord nicht so, dass die Töne desselben Terzenweise übereinander stehen, so ist die Grundharmonie weniger leicht auszufinden: die Mindergeübten können sich alsdann dadurch helfen, dass sie die Töne eines solchen Akkordes in Gedanken so untereinander umkehren, dass sie alle wieder Terzenweise übereinander zu stehen kommen.

Könnte z. B. ein Mindergeübter die Grundharmonie der in der obersten Zeile des folgenden Exempels geschriebnen Akkorde nicht auffinden, so wende und stürze er sie so lange, bis die Noten Terzenweise übereinanderstehen, wie in der untern Zeile des Exempels: er hat dann lauter erste Verwechselungen der Hauptseptimenharmonie, mit hinzugefügten grossen Nonen, und ausgelassenen Grundtönen, in engster Lage, grade wie Seite 169, und folglich sind die Grundharmonieen dieser Akkorde: $\mathfrak{B}_7$, $\mathfrak{As}_7$, $\mathfrak{Gis}_7$, $\mathfrak{Ges}_7$, $\mathfrak{Gis}_7$, $\mathfrak{Ges}_7$, $\mathfrak{Dis}_7$.



$\mathfrak{B}_7$, $\mathfrak{As}_7$, $\mathfrak{Cis}_7$, $\mathfrak{Ges}_7$, $\mathfrak{Gis}_7$, $\mathfrak{Ces}_7$, $\mathfrak{Dis}_7$.

§. 171.

Bemerkenswerth, ist noch die Æhnlichkeit zwischen der Hauptseptimenharmonie mit grosser None und ausgelassner Grundnote, und dem eigentlichen Septimenakkord mit kleiner Quinte, oder dessen Verwechselungen. Erstere besteht nämlich aus denselben Noten, wie leztere, und folglich ist eine Tonverbindung wie z. B. [Fis A c e] für sich selbst betrachtet allemal mehrdeutig, d. h. man kann diesen Akkord sowol für den Grundakkord *fis*$^{o}_{7}$ ansehen, als auch für $\mathfrak{D}_7$ mit hinzu gefügter kleiner None und ausgelassner Grundnote.

Uebrigens kommen Fälle vor wo doch nicht beide Erklärungsarten gleich gut anwendbar sind. Man beherzige einsweilen nur dieses: betrachtet man den Akkord [Fis A c e] als *fis*$^{o}_{7}$, so ist die Note fis der Grundton, a eigentliche Terz, c eigentliche Quinte, und e eigentliche Septime: betrachtet man ihn aber als $\mathfrak{D}_7$ mit ausgelassner Grundnote und hinzugefügter grosser None, oder mit andern Worten, sieht man $\mathfrak{D}_7$ als Grundharmonie jener Tonverbindung an, so ist der Basston fis ursprüngliche Terz, das a ist Terz vom Bass, aber ursprüngliche Quinte, das c, die Quinte vom Basston, ist die ursprüngliche Septime, und das e, die Septime des Basstons ist hinzugefügte None. Auf welche von beiden Arten man nun im vorkommenden Fall eine so aussehende Tonverbindung zu betrachten und zu behandeln habe, wird sich erst unten bei den Lehren von der Harmonienfolge und von der Stimmenführung zeigen. Hier genügt es, vor der Hand auf die Æhnlichkeit und

doch wesentliche Verschiedenheit aufmerksam gemacht zu haben.

Anmerkung.

Mehrere Tongelehrte sehen allerdings Tonverbindungen der obigen Art immer als wirkliche Septimenakkorde an, auch in Fällen wie folgender:

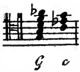
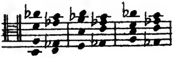
fis°7

dies wär aber eine Septimenharmonie nach welcher am natürlichsten die Dreiklangsharmonie ihrer Sekunde (*G*) folgte, deren Terz a sich so gut aufwärts wie abwärts bewegte, deren Quinte c aber sich entschieden abwärts nach h neigt; indess doch auf alle übrige Septimenharmonieen, am natürlichsten die Dreiklangsharmonie ihrer Quarte folgt, ihre Quinte aber freie Bewegung hat. Wenn wir also, statt diese Akkorde als anomale Grundakkorde anzusehen, sie vielmehr auf normale Grundharmonieen zurükführen, so ersparen wir nicht nur eine neue Grundharmonie, sondern mit dieser zugleich auch eine Anomalie, gewinnen folglich so an Einfachheit wie an Konsequenz. Vergl. die Anmerkung nach §. 134. und nach §. 165.

2.) Umstaltung der Hauptseptimenharmonie durch Beifügung einer kleinen None.

§. 172.

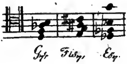
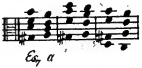
Die Hauptseptimenharmonie erscheint aber auch oft mit einer hinzugefügten kleinen None: Fig. 1. und auch diese harmonische Verbindung verliert die ihr anklebende Härte durch Auslassung des Grundtons, (§. 167.) Fig. 2.

Fig: 1.  Fig: 2. 

wo denn folglich immer ein anderes Intervall als der Grundton Basston wird. In obiger Fig. 2. ist der erste Akkord die erste Verwechselung von G_7 mit hinzugefügter kleiner None und ausgelassener Grundnote. Im 2ten Takt erscheint die 2te, und im 3ten Takt die 3te Verwechselung derselben Harmonie.

§. 173.

Die Vorsicht die wir oben bei der hinzugefügten grossen None empfohlen, dieselbe wo möglich immer höher zu legen als die Terz des Grundtons, ist bei der kleinen None nicht nöthig: Fig. 1. und eben so wenig die, die None höher zu legen als die Quinte des Grundtons, Fig. 2.

Fig. 1.  Fig. 2. 

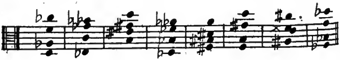
ja, die kleine None kann ganz füglich sogar ganz zu unterst, in den Bass, gelegt werden,

G_7

welches man gewissermasen eine **vierte Verwechselung** nennen könnte (§. 146), indem weder der Grundton noch die ursprüngliche Terz, noch die Quinte, noch die Septime, sondern die None im Bass liegt.

§. 174.

Die hinzugefügte kleine None, zumal bei ausgelassnem Grundton, macht eben so wie die grosse None den Mindergeübten das Auffinden der Grundharmonie oft ziemlich schwer: indessen thut auch hier die oben bei der grossen None empfohlne Versezung gute Dienste. (§. 170.)



B_7, As_7, Cis_7, Ges_7, Gis_7, E_7, Dis_7, Es_7

Die Umstaltung der Hauptseptimenharmonie durch Hinzufügung einer kleinen None mit

ausgelassner Grundnote, in erster Verwechselung, hat im musikalischen Sprachgebrauch eine eigne Benennung erhalten; weil nämlich in einem solchen Akkord die kleine None von der eigentlichen Terz um eine verminderte Septime entfernt ist, so pflegt man diesen Akkord verminderten Septimenakkord zu nennen.

§. 175.

Bemerkenswerth ist, dass wenn diese Harmonie, in der Form eines verminderten Septimenakkords liegt, so dass die Töne Terzenweise übereinander stehen, alsdann jeder Ton von dem andern grade um den Zwischenraum einer kleinen Terz entfernt ist: Fig. 1. Ja, wenn man die Zusamensezung weiter fortsezt: Fig. 2,

Fig: 1. Fig: 2.

so findet man lauter Zwischenräume von kleinen Terzen und übermäsigen Sekunden: und da auf dem Klavier kleine Terzen und übermäsige Sekunden einander vollkommen ähnlich sehen, so liegen überall zwei Klaviertasten zwischen inne.

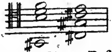
Ebendaher kann man einen solchen Akkord von vier Tasten, je nachdem man die Tasten so oder anderst nennt, aus viererlei Gesichtspunkten betrachten und behandeln. Man nehme z. B. die Tasten [Eis Gis H d] so ist die Grundharmonie Gis_7. Betrachtet man aber die Taste welche eben erst Eis hies, als F,

so ist von [F Gis H d] die Grundharmonie $\mathcal{E}_7$. Denkt man sich ferner auch statt Gis vielmehr As, so ist von [F As H d] die Grundharmonie $\mathcal{G}_7$. Endlich von [F As ces d] muss $\mathcal{B}_7$ als Grundharmonie angesehen werden.

Eben dadurch entsteht wieder eine neue Art von Mehrdeutigkeit derartiger Harmonieen.

Anmerkung.

Manche Tonlehrer, unter andern auch Vogler, sehen den sogenanten verminderten Septimenakkord nicht als eine Umstaltung des Hauptseptimenakkordes seiner Unterterz, sondern als einen eignen Grundakkord an. Allein eben die Gründe welche ich in der Anmerkung in Betreff der grosen None anführte, bestimmen mich auch hier zu meiner Ansicht. Der Akkord [Gis H d f] heischt als folgende Harmonie zunächst den Dreiklang auf A, also auf der Obersekunde des Basstones, indess ja doch die übrigen Septimenakkorde die Harmonie auf der Oberquarte heischen, welche aber der Harmonie [Gis H d f] ganz fremd ist. Um dieser Inkonsequenz zu entgehen wollen Manche, nur um den sogenannten Septimenakkord als Grundakkord ansehen zu können, folgende Kadenz für gut und natürlich erklären:



wie man dies z.B. findet bei A.F.C.

Kollmann New Theory Chap. 8. §. 12. – Practical guide to thoroug Bass, Chap. 4. §. 7. — ! [redacted]

§. 176.

Man bemerkt übrigens dass eine durch Hinzufügung der kleinen None umgestaltete Hauptseptimenharmonie auf unserm Notensistem sich nie darstellen lässt ohne wenigstens e i n e r Note ein Versezungszeichen beizufügen (zumal bei der Art wie wir für Molltonarten vorzuzeichnen pflegen, wovon unten) so dass also immer wenigstens einer der Töne woraus der Akkord besteht ein sogenannter chromatischer Ton (§. 41) ist. In dieser Hinsicht ist also jede so umgestaltete Harmonie ein chromatischer Akkord, eine chromatische Harmonie.

§. 177.

Auch hier mögte ich den Ungeübtern rathen, sich alle mögliche durch Hinzufügung einer kleinen oder grossen None umgestaltete Hauptseptimenharmonien durch Schreiben oder Durchspielen auf allen, oder wenigstens den meisten Tönen, und in allen Lagen, nach den oben §. 158 gegebnen Anleitungen, möglichst geläufig zu machen, und damit zugleich die §. 140 empfolnen Sing- und Hör-Uebungen zu verbinden.

E.) *Umgestaltung der [redacted]n Septimenharmonie† durch willkührliche Erhœhung ihrer Terz.*

† mitkl. Quinte

§. 178.

So wie die Hinzufügung der None eine blos der Hauptseptimenharmonie eigenthüm-

liche Umgestaltungsart ist, so ist auch die Septimenharmonie mit kleiner Quinte, ~~oder weiche Septimenharmonie~~, in einem gewissen Fall (der aber erst unten angegeben und verstanden werden kann) einer eignen Umgestaltung fähig, welche darin besteht, dass die ursprüngliche kleine Terz derselben willkührlich um einen halben Ton erhöhet wird.

anstatt:

§244 №7.

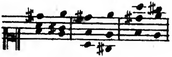
Im ersten Beispiel ist die der Grundharmonie eigne Note $\bar{d}$ in $\overline{dis}$ verwandelt, und eben dies ist in folgenden Verwechselungen der Fall, wo überall willkührlich $\overline{dis}$ statt $\bar{d}$ gesezt ist:

man könnte sagen: die Nebenseptimenharmonie $h^{o}{}_{7}$ affektirt hier einen Zug aus dem Karakter der Hauptseptimenharmonie $\mathcal{H}_{7}$, usurpirt ein Kenn~~zeichen~~ derselben, die grosse Terz.

§. 179.

Die obigen Beispiele, so wie sie hier eben stehen, klingen nun zwar allerdings etwas hart und widrig: die Härte verliert sich aber, wenn man 1.) den Grundton auslässt, und zugleich 2.)

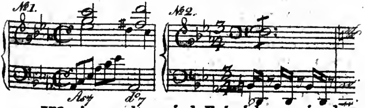
die erhöhete ursprüngliche Terz der Grundharmonie höher legt als die ursprüngliche Quinte:



Wir wollen 1.) zuerst dasjenige anführen was von Beibehaltung oder Auslassung der Grundnote zu bemerken ist, und dann 2.) von der Nothwendigkeit oder Rathsamkeit die ursprüngliche Quinte tiefer zu legen als die ursprüngliche Terz.

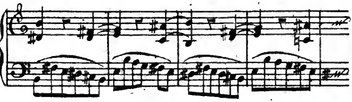
§. 180.

Zu N.° 1. Das Auslassen der Grundnote geschieht beinah immer. Beispiele vom Gegentheil sind selten: Eines findet sich in der Introduction zur Schöpfung von J. Haydn: Fig. 1. und ein andres in einer Klavier-Sonate von Beethoven aus Es, Fig. 2.



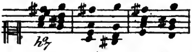
Weniger selten sind Beispiele worin der Grundton zwar mitangeschlagen, aber bald wieder verlassen, und mit einem andern Intervall, z. B. mit der eigentlichen oder ursprünglichen Septime, vertauscht wird, wie in mei-

ner Klavier - Sonate Op. xv. (Bonn) der Akkord [fis $\bar{c}$ $\overline{ais}$]:

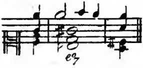


§. 181.

Man kann der durch Erhöhung der Terz umgestalteten Nebenseptimenharmonie auch wol, eben so wie einer Hauptseptimenharmonie, statt des ausgelassnen Grundtones eine kleine None hinzufügen; eine Tonverbindung welche sehr häufig vorkommt, und gewiss jedem Leser als sehr wolbekannt erscheinen wird:



Die None klingt hier eben so weich und gelinde, als der Grundton, dessen Stelle sie vertritt, hart und herbe klingen würde. Ja man kann sogar die Härte, welche durch das Beibehalten des Grundtons sonst entstehen würde, dadurch bedeutend mildern, dass man diesen wenigstens mit der kleinen None abwechselnd hören lässt, gleichsam als träte er nur eine Weile an die Stelle der Leztern, z. B.



anstatt:

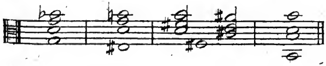
§. 182.

Zu N. 2.) §. 179. Eben weil die erhöhete Terz wo möglich immer höher gelegt werden muss, als die ursprüngliche Quinte, ist diese Art von Umstaltung auf die erste Verwechselung der Septimenharmonie mit kleiner Quinte nicht wol anwendbar, weil bei ersten Verwechselungen eben die ursprüngliche Terz zu unterst liegt: daher denn diese Art von Tonverbindungen selten vorkommt. Ein Beispiel aus Paesiello's Passion

wird gewöhnlich in den Lehrbüchern angeführt: im ganzen aber sind die Beispiele solcher ersten Verwechslungen sehr selten, da sie wenig wolklingend sind, und deshalb von manchen Tonlehrern sogar für ganz unbrauchbar erklärt und verboten werden.

Anmerkung.

Auch in Voglers Pastoral-Messe aus E dur kommt im Resurrexit folgende Harmonie vor:

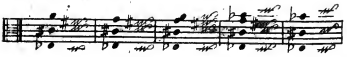


Es ist nicht zu läugnen dass in diesem Beispiele der 2te Akkord ganz und gar

nicht herbe klingt. Allein eben dies müsste eigentlich schon Zweifel erregen, ob nicht hier etwa eine Mehrdeutigkeit der §. 185 erwähnten Art im Spiele, ob die Grundharmonie dieses Akkords auch wirklich *cis*$^{o}{}_{7}$, und nicht etwa vielmehr *G*$_{7}$ sei, und das Gehör die oben als eis geschriebne Note nicht vielmehr als f vernehme? — Und in der That wird sich unten in der Lehre von der Modulation zeigen, dass dies wirklich der
§.338. Fall ist.

§. 183.

So selten aber diese ersten Verwechselungen gebraucht werden, so häufig ist der Gebrauch der zweiten Verwechselung, welche auch einen eignen Namen hat, nämlich: übermässiger Sextenakkord, (weil bei solcher Lage des Akkords die zufällig erhöhte eigentliche oder ursprüngliche (§. 146) Terz gegen den Basston eine übermäsige Sexte ausmacht). Am aller häufigsten kömmt er vor mit ausgelassnem Grundton, oder dafür gesezter None:



u:s:w:

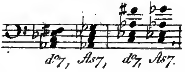
§. 184.

Nicht selten fällt es den Mindergeübten schwer diese Art von Harmonie im vorkommenden Fall zu erkennen, und die Grundharmonie davon heraus zu finden. Als Hilfsmittel

und Kennzeichen kann man sich folgendes merken. Unter den Noten woraus eine solche Harmonie besteht, finden sich immer zwei welche gegeneinander ein Intervall von einer übermäsigen Sexte (oder einer verminderten Terz) ausmachen; z. B. in allen §. 178 und 179 angeführten Beispielen: [f - dis]. Die oberste Note der übermäsigen Sexte, (oder die unterste der verminderten Terz), ist nun aber immer die erhöhte Terz der Grundnote. Die Grundharmonie von obigen Beispielen ist also h^{o}_{7}. Auf gleiche Art findet man in dem ersten Beispiel §. 180 die übermäsige Sexte [As - $\overline{\overline{\text{fis}}}$], im zweiten [Des - H]; die Grundharmonie jenes Akkordes ist folglich d^{o}_{7}, die des lezten aber g^{o}_{7}. In der ersten Beispielreihe des §. 181 deutet wieder [$\overline{\text{f}}$ - $\overline{\overline{\text{dis}}}$] auf h^{o}_{7}, in der zweiten Reihe aber [b - $\overline{\text{gis}}$] auf e^{o}_{7}. In dem lezten Beispiel ~~desselben~~ §.† deutet die übermäsige Sexte †180 $\overline{\text{c}}$ - $\overline{\overline{\text{ais}}}$ auf die Grundharmonie: fis^{o}_{7}; in dem Beispiel §. 182 lässt die verminderte Terz [a - $\overline{\overline{\text{ces}}}$] die Grundharmonie f^{o}_{7}, erkennen; in der Anmerkung nach §. 182 aber die verminderte Terz [eis - $\overline{\text{g}}$] die Grundharmonie cis^{o}_{7}. Endlich verräth die übermäsige Sexte [es - $\overline{\text{cis}}$] §. 183. die Grundharmonie a^{o}_{7}.

§. 185.

Bemerkenswerth ist hier noch, dass dieser Akkord, nämlich die ~~weiche~~ Septimenharmonie mit erhöhter Terz ausgelassner Grundnote und hinzugefügter None, nach der Entfernung der Klaviertasten betrachtet, vollkommne Æhnlichkeit mit einem unentstellten Hauptseptimenakkord hat. Man betrachte nur beide nebeneinander:

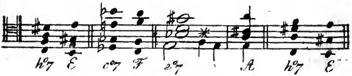


Der Unterschied besteht hier gewissermasen nur im Namen, einer klingt aber (zumal nach unserm temperirten System, §. 20.) wie der andre. Hieraus entsteht denn wieder eine Mehrdeutigkeit. (§. 138.)

Wir werden sogar unten sehen, dass eben dieser Akkord zuweilen mit gutem Grund auch wol gar noch ganz anderst geschrieben und erklärt werden kann, nämlich; als [As c dis fis].

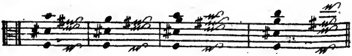
§. 186.

In vierter Verwechselung (§. 173.) ist diese Art von Umstaltung wenig gebräuchlich und wenig brauchbar.



Anmerkung.

Die bisherige Erklärungsart (§. 178 bis hieher) schien mir einfacher und darum vorzüglicher als das Sistem derjenigen, welche, um folgende vier Arten von Tonverbindungen



erklären zu können, (welche nach der hier gewählten Ansicht beinah identisch, oder doch nur verschiedne Modifikationen von einerlei Umbildung einer schon bekannten Grundharmonie, nämlich von $h^{o}{}_{7}$ sind,) noch vier eigne neue Grundakkorde erfinden müssen, nämlich noch zweierlei Dreiklänge: [H dis f], und [dis f a], und noch zweierlei Septimenakkorde: [H dis f a] und [dis f a $\bar{c}$], welche überdies sowol in Ansehung ihrer harmonischen als melodischen Fortschreitung von der Natur ihrer Brüder abweichen, (Vergl. die Anmerkung nach §. 171 und nach §. 134. Z. B. nach [dis f a $\bar{c}$], [f a $\bar{c}$ $\overline{\text{dis}}$] oder [A c f $\overline{\text{dis}}$] folgt am natürlichsten die harte Dreiklangsharmonie *E*) — und welche sogar in keiner Tonleiter leitereigen, auf keiner Stufe irgend einer Tonart einheimisch sind, (§. 187.) folglich auch um deswillen kein Kennzeichen einer Grundharmonie an sich tragen! Vergl. S. 131.

§. 187.

Eine auf die bisher erwähnte Art durch willkührliche Erhöhung der Terz umgebildete Harmonie läst sich auf keine Art auf unserm Notensistem darstellen, ohne dass wenigstens einer Note ein Versezungszeichen vorgesezt würde. Jeder solche Akkord kann darum (eben so wie der kleine Nonenakkord §. 176. und noch mit grösserm Recht als dieser) ein chromatischer Akkord genannt werden.

Anmerkung.

Die Lehrbücher pflegen den Gebrauch dieser Umgestaltungsart, oder (um in ihrer Sprache zu reden) den Gebrauch des sogenannten hartverminderten und weichverminderten Dreiklangs [H dis f] und [dis f a] und der ähnlichen Septimenakkorde [H dis f a] und [dis f a c̄], bald ganz, bald in gewissen Fällen, zu verbieten —! So lehrt z. B. Koch (Anl. z. Comp. I. S. 79.): der Dreiklang [dis f a] sei in Sextquartenlage nicht brauchbar. — Man vergleiche nur im zweiten Takt der Beispielreihe in obigen §. 179. den Akkord [a f̄ dis̄̄], welcher nach der Kochischen Erklärungsart wirklich eine Sextquartenlage des Grundakkords [dis f a] wäre, und der doch wahrlich auch dem strengsten Ohre tadelfrei klingt. — Offenbar hatte Koch hier einseitig eine solche Sextquartenlage wie etwa: [A dis f] vor Augen, welche denn freilich hart und unangenehm klingt, aber nicht darum weil darin die Harmonie [dis f a] in Quartsextenlage erscheint, sondern weil das dis nicht höher gelegt ist als das f (§. 179. N.° 2 und §. 182.) Weil er hier den wahren Grund der Härte nicht errieth, musste die unschuldige Quartsextenlage, in welcher er den hartklingenden Akkord eben diesmal zufällig vorgefunden hatte, es büssen, und im allgemeinen verboten werden, indess die die Härte einzig erzeugende Lage der oberen Stimmen, welche er eigentlich

hätte verbieten sollen, keine Folge der Quartsextenlage ist, sondern in derselben ja grade eben so gut da sein als nicht da sein kann! — Eben so einseitig und unrichtig lehrt er S. 97: der Septimenakkord [Dis F A c] werde nur in erster Verwechselung [F A c dis] gebraucht! — Vergl. den ersten Akkord im zweiten Takt der ersten Beispielreihe §. 181.. Auch hier sah er nur eine Lage wie etwa [A c dis f] vor sich; und weil ihm diese (aus oben bemerktem Grund) freilich übel klang, machte er daraus gleich wieder eine allgemeine und als solche falsche Regel.

So haben die Kunstlehrer (ich sage dies alles nicht um des eben vorliegenden eigentlich nur wenig bedeutenden Falles willen, sondern weil es von diesem und hundert ähnlichen zum Theil erheblichern gilt, welche sich im Verfolge noch ergeben werden) — so, sage ich, haben die Autoren, blos durch leichtsinniges Stempeln einseitig wahrer, aber in ihrer Wesenheit missverstandner Bemerkungen zu angeblich allgemeinen Regeln, die Kunstlehre nach und nach mit einem unseligen Schwall grundloser und falscher Verbote belastet, welche als unnüze Fesseln auch nicht anders als schädlich sein können, und welche man wenigstens in tausend Fällen nur getrost gradezu übertreten kann, ohne das Gehör auch nur im allergeringsten zu beleidigen, indess sie, (wie eben z. B. Koch, a. a. O. S. 97,) Akkorde wie [f a h $\overline{\text{dis}}$] (und ebenso in dessen Hand-

buch beim Gebrauch der Harmonie S. 264, 266 und 268, die Akkorde [Dis f a], [Dis f a $\overline{c}$] und [F a h $\overline{dis}$] u. s. w.) welche einem auch nur halbweg empfindlichen Ohre wenigstens stark herbe klingen, ohne die geringste Warnung vor ihrer Härte (§. 179) als brauchbar und gebräuchlich anführen, ungeachtet sich bei diesen grade und g e n a u d i e s e l b e Härte wie bei jener harten Quartsextenlage vorfindet; welches wenigstens beweist, dass die obenbelobte Fruchtbarkeit an Verboten wenigstens nicht eben eine Folge eines besonders delikaten Gehörs jener Gesezgeber ist. —

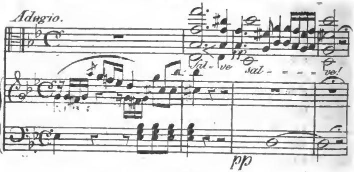
Eben daher ist es also auch durchaus nicht grössere Strenge von ihrer, und geringere Gewissenhaftigkeit von meiner Seite, wenn ich so manches n i c h t verbiete, was man in den vorhandnen Kunstlehrbüchern verboten findet. Das obige Beispiel, welchem ähnlich noch s e h r viele vorkommen werden, giebt einen Beweis des Gegentheils. Aber freilich verbiete ich nicht dem Blumengärtner eine ganze Blumengattung darum weil ich an e i n e r solchen Blume einmal eine Wespe entdekt. Man vertreibe doch lieber die Wespen, lasse aber die Blumen stehen, statt diese auszurotten, und jene an andern Blumen ruhig sizen zu lassen!

Ueberhaupt — da ich nun eben einmal von grösserer oder geringerer Strenge spreche — wird man die vorliegende Theorie weder freier noch strenger finden als jede Andre, sondern eben so streng und auch eben so frei wie irgend Eine. Ich

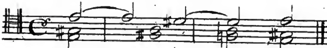
werde vor jeder Härte warnen welche andre Schriftsteller ohne Warnungstafel stehen lassen, und wieder andre unbedingt verbieten. Wie weit dann von mehr oder weniger harten oder gelindern Tonverbindungen zu diesem oder jenem Kunstzwek Gebrauch zu machen ist, dies zu bestimmen ziemt nicht der Technik, sondern dem richtigen Gefühl, und zulezt der Aesthetik.

Von gleichem Werth wie das ebenbelobte Verbot der Quartsextenlage ist die Lehre welche — den Gebrauch der übermässigen Sexte »im strengen- oder Kirchenstyl« gar verbietet. Wehe der Würde des Kirchenstyls wenn der Unterschied desselben von anderm Styl ein nur technischer, und in technischen Verboten dieses oder jenes Kunstmaterials zu suchen ist! Haben wol solche und ähnliche technische Verbote einen vernünftigern Sinn als wenn man einem Maler sagen wollte: in einem geistlichen Gemälde oder sonst in einem Gemälde »im strengen Styl« darf keine rothe, oder keine grüne, oder keine orangegelbe Farbe gebraucht werden, oder — dürfen keine zwei Linien vorkommen welche einen Winkel von so und so viel Graden gegeneinander bilden?! Wol wird er vielleicht bei einem Bilde des Kindleins in der Krippe etwa die Purpurfarbe in die Harmonie seiner Kolorirung nicht mit aufzunehmen für gut finden: aber, wenn er sie hier nicht gebraucht, wird er darum, wenn er vernünftig ist, sie als einem religösen Ge-

mälde überhaupt unanständig allgemein verbieten — also auch z. B. bei einer Verklärung — oder scharfe Winkel bei einer Kreuzigung oder Geiselung? — In J. Haydns schönstem Kirchenstük, welches wenigstens mehr wie irgend eines seiner übrigen, kirchlich ist, in seinem rührenden Salve Regina, beginnen die Singstimmen frei mit dem übermässigen Sextenakkord:



Am übelsten sieht es dann aus, wenn die Kunstlehrer zuweilen für das Verbot des übermäsigen Sextenakkordes Gründe anführen wollen, wie z. B. Marpurg (Generalb. II. 2 Abschn. 1 und 2 Absaz, 5 Art. §. 2.): »weil die übermäsige Sexte nicht gebunden aufgeführt werden könne.« Warum könnte sie dieses nicht? man sehe z. B.



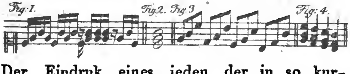
Von der Nothwendigkeit solcher Bindungen werden wir übrigens bald in

einer folgenden Anmerkung näher zu sprechen Gelegenheit nehmen.

F.) *Brechung.*

§. 188.

Die eine Harmonie bildenden Noten müssen eben nicht immer grade ganz zu gleicher Zeit anschlagen, sondern können auch kurz nach einander angegeben werden. So ist das folgende Beispiel Fig. 1. ein einen ganzen Takt lang dauernder *C*-Akkord, eben so gut, als wenn die Noten [c̄ ē ḡ] einen ganzen Takt lang ungebrochen fortklängen, wie Fig. 2, und ebenso ist Fig. 3 nur eine Brechung von Fig. 4.



Der Eindruk eines jeden, der in so kurzen Zwischenräumen gehört werdenden Töne dauert in unserm Gehör, oder vielmehr in unsrer Erinnerung fort, so dass wir sie uns leicht als zugleich erklingend denken können; ungefähr auf ähnliche Art, wie im Finstern eine etwas schnell hin und her bewegte glühende Kohle uns als ein zusamenhängender glühender Streif erscheint.

Das Brechen einer Harmonie geschieht in den verschiedensten Gestalten. — Uebrigens ist diese Umgestaltungsart mehr eine melodische als eigentlich harmonische Umbildung, (sie läuft gewöhnlich darauf hinaus, dass eine Stimme den Dienst von zwei oder mehrern verrichtet,) und darum gehört die nähere Beachtung der Brechungen in die Lehre von der Melodie oder Stimmenführung, wo sie auch näher besprochen werden sollen.

Auch diese Umbildung erzeugt übrigens, wie wir seiner Zeit finden werden, nicht selten Mehrdeutigkeit.

G.) *Umgestaltung einer Harmonie durch harmoniefremde Noten.*

§. 189.

Oft werden neben den zu einer Harmonie gehörenden Tönen auch Andre mit angeschlagen und mitgehört, welche ganz und gar nicht zur Harmonie gehören, der Harmonie völlig fremd, harmoniefremd sind. Durch solche harmoniefremde Noten wird also die Harmonie auch wieder gewissermasen entstellt oder umgestaltet (und zwar, wie wir sehen werden, oft so, dass sie in solcher Umstaltung ziemlich schwer zu erkennen wird.)

Auch diese Umbildungsart kann übrigens hier noch nicht, sondern, da sie eine rein melodische Umgestaltung ist, erst in der Lehre von der Stimmenführung abgehandelt werden. Dort werden wir sie unter den bekannten Namen: Vorhalt, Durchgang, Wechselnote u. s. w. wiederfinden; und auch sie als Quelle mancher Mehrdeutigkeiten kennen lernen.

III. Harmonische Mehrdeutigkeit.

---

§. 190.

Werfen wir nun einen Ueberblik zurük auf die verschiednen Umbildungen oder Umgestaltungen der Grundharmonieen, so sehen wir, dass durch dieselben A.) nicht selten eine Grundharmonie der andern so täuschend ähnlich wird, dass sie, wenn gleich im Grunde

verschieden, und auch auf dem Papier mit andern Noten geschrieben, doch dem Ohr eben so klingt wie diese, ja, dass B.) oft eine Grundharmonie in einem Gewande erscheint, welches dem Gewand einer Andern sogar auch in Ansehung der Noten, mit welchen beide geschrieben werden, vollkommen ähnlich sieht, und dass also einem und demselben Zusamenklang von Tönen bald diese bald eine andre Grundharmonie zum Grund liegen kann.

Solche Mehrdeutigkeit eines Zusamenklangs nennen wir harmonische Mehrdeutigkeit. Wir könnten sie auch Mehrdeutigkeit in Ansehung des lateinischen Buchstabs nennen, weil wir die Grundharmonien durch lateinische Buchstaben bezeichnen.

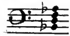
§. 191.

Beleuchten wir dieselbe genauer, so unterscheiden wir daran zwei Unterarten.

A.) *Enharmonische Mehrdeutigkeit.*

Wir haben nämlich Erstens gesehen, dass zwei verschiedne Grundharmonieen durch Umstaltungen einander so ähnlich werden können, dass eine wie die andre klingt, obgleich die einzelnen Töne aus denen sie bestehen mit andern Namen benennt, und auch auf dem Papier mit andern Noten geschrieben werden. Dies ist der Fall bei den §. 175 und §. 185 angeführten (zum Theil auch bei den §. 188 und 189 vorläufig angedeuteten). Zum Beispiel: der Akkord [B d f as] klingt ganz wie [B d f gis].

Ein und derselbe Zusammenklang kann also

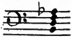
sein: bald. . . . . 

und dann ist die Grundharmonie . $\mathcal{B}_7$

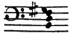
oder er ist . . . .

und dann ist seine Grundharmonie e°_7

Ebenso klingt der Akkord [H d f as] ganz wie [H d f gis] oder wie [H d eis gis] u. s. w;

als: . . . . 

ist seine Grundharmonie . . . $\mathcal{G}_7$

als: . . . . 

ist sie . . . . $\mathcal{E}_7$

als: . . . .

ist es . . . . Gis_7

u. s. w.

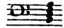
Diese erste Gattung von harmonischer Mehrdeutigkeit wollen wir, da sie auf enharmonischer Æhnlichkeit beruht: enharmonische Mehrdeutigkeit nennen.

B.) *Einfache harmonische Mehrdeutigkeit.*

Wir haben aber zweitens auch Fälle gesehen, wo zwei verschiedne Grundharmonieen durch Umbildung der Einen oder An-

dern, oder Beider zugleich, einander sogar so sehr ähnlich wurden, dass nicht nur die Eine dem Ohre ganz so klang wie die Andre, sondern beide auch sogar dem Namen nach aus denselben Noten bestunden, und also auch in der Notenschrift einander ganz ähnlich sahen. Von dieser Art sind die §. 162 und 171 angeführten Mehrdeutigkeiten, (so wie zum Theil auch die §. 188 und flg. angedeuteten.)

Zum Beispiel der Akkord .

kann sein: sowol . . . . h^{o}
als auch . . . . $\mathcal{G}_7$
(leztenfalls in erster Verwechselung mit ausgelassner Grundnote). Ebenso der Akkord . . . . 

bald . . . . $h^{o}{}_7$
bald auch . . . . $\mathcal{G}_7$
(mit ausgelassner Grundnote und beigefügter ~~kleiner~~ grösser None); der Zusammenklang

kann sowol auf der Grundharmonie $\mathcal{G}$
als auf . . . . $\mathcal{G}_7$
oder . . . . h^{o}
oder . . . . $h^{o}{}_7$
oder . . . . h
oder . . . . h_7
oder . . . . $\mathcal{E}_7$
oder . . . . e_7
u. s. w. u. s. w. beruhen.

Diese zweite Gattung von harmonischer Mehrdeutigkeit wollen wir, im Gegensaz der enharmonischen einfache harmonische Mehrdeutigkeit nennen, weil sie nicht wie jene einer enharmonischen Verwechselung bedarf.

§. 192.

Wir werden in der Folge diese, so wie noch manche andre Mehrdeutigkeiten nicht nur als sehr wichtig und an Aufschlüssen fruchtbar, sondern auch als eine unschäzbar reichhaltige Quelle harmonischen Reichthums, leichter harmonischer Wendungen, und wirkungsvoller Vielseitigkeit des harmonischen Gewebes kennen lernen. Eben darum rathe ich Anfängern sich noch mehrere Beispiele obiger Art geläufig zu machen.

IV. *Ueber konsonirende und dissonirende Akkorde und Töne.*

(*Vergl. die Anm. S.* 74. *und* 75.)

§. 193.

Die Tonkunstlehrer pflegen die Gesamtheit aller Harmonieen einzutheilen in konsonirende und dissonirende (wolklingende und übelklingende) Akkorde.

Unter solchen Uebelklängen werden hier keineswegs fehlerhafte und folglich verbotene Akkorde verstanden. Was aber eigentlich darunter verstanden werde, was ein konsonirender was ein dissonirender Akkord sei, und welche Akkorde in jene, welche in diese Klasse zu rechnen seien, darüber herrscht unter den gelehrtesten Theoretikern — lebhafter Streit.

Wir für unsern Theil wollen unsern Lesern die kontroverse Lehre vordersamst gleichsam nur historisch — (zwar mit andern Worten als gewöhnlich geschieht, aber vielleicht dem eigentlichen Sinn der gewöhnlichen Lehre desto treuer) referiren, und hernach unsre eigne Ansicht dieser Sache verfolgen.

§. 194.

Konsonirend nennt man eine Harmonie worin nur sogenannte Konsonanzen oder konsonirende Töne vorkommen, dissonirend aber jeden Akkord worin ein oder mehrere sogenannte Uebelklänge, Dissonanzen oder dissonirende Töne enthalten sind. Konsonirende Töne nennt man aber nur den Grundton jeder Harmonie, dessen Terz, und dessen Quinte; alle andre Töne heisen dissonirende Töne oder Dissonanzen, also die Septime des Grundtons, die hinzugefügte None, die zufällig erhöhete Terz der weichen Septimenharmonie, so wie alle die harmoniefremden (§. 189) Töne die wir noch erst in der Folge werden kennen lernen, (und zwar nennen viele Tonlehrer die Septime des Grundtons: w e s e n t l i c h e Dissonanz, alle übrige Dissonanzen aber z u f ä l l i g e.) Konsonirende Harmonieen sind also nur: die harte, die weiche und die verminderte Dreiklangsharmonie, wenn sie durch keine harmoniefremden Noten umgestaltet sind; dissonirend aber alle Septimenharmonieen, so wie auch jede Dreiklangsharmonie in welcher zugleich auch eine harmoniefremde Note enthalten ist.

§. 195.

Z u w e i l e n kann man schon an dem Intervall welches ein Ton gegen einen andern

bildet, an der Entfernung in welcher der Eine sich von dem Andern befindet, erkennen dass einer derselben ein dissonirender sei.

Von zwei Tönen nämlich, welche gegeneinander ein Intervall einer Sekunde oder Septime, oder irgend ein vermindertes oder übermäsiges (S. 63.) Intervall bilden ist allemal einer ein dissonirender, d. h. es ist allemal Einer darunter welcher weder der Grundton noch dessen Terz noch dessen Quinte, folglich entweder dessen Septime, oder ein harmoniefremder Ton ist. Denn, man verlege die Töne woraus ein Dreiklang besteht auf alle mögliche Arten, nie werden zwei derselben in die Lage kommen eine Septime oder Sekunde oder irgend ein vermindertes oder übermäsiges Intervall gegen einander zu bilden, sondern immer nur grosse oder kleine Terzen oder Sexten, und grose oder kleine Quarten oder Quinten.

Man kann sich dieses Kennzeichen, wenn man will, merken.

§. 196.

Nur vergesse man ja nicht, dass es im Grunde ein blos negatives Kennzeichen ist. Denn für's Erste ist es zwar wahr, dass unter zwei Tönen welche gegeneinander ein anderes Intervall als eine grosse oder kleine Terz, Sexte, Quinte, oder Quarte bilden, allemal wenigstens Einer keine Konsonanz ist: nicht aber dass von zwei Tönen welche gegen einander ein solches Intervall bilden, allemal keiner eine Dissonanz, sondern beide konsonirende Töne seien. Z. B. in der ersten Verwechslung

der Harmonie g_7 bilden der Basston B und der Ton f eine grosse oder reine (S. 61.) Quinte, und doch ist das f (die ursprüngliche Septime) dissonirend, und folglich kann man nicht im allgemeinen sagen: »die Quinte ist eine Konsonanz.«

Noch weniger lässt sich, fürs zweite, an solcher Entfernung zweier Töne von einander erkennen, welcher von beiden der dissonirende sei, oder ob nicht etwa gar beide es seien; und man hüthe sich also ja, es für ganz und wörtlich wahr zu halten, wenn man — (freilich häufig genug!) sagen hört »ein Ton welcher um eine übermässige Quinte oder Sekunde höher ist als ein anderer, ist eine Dissonanz« oder kurz »die übermäsige Sekunde oder Quinte (§. 56.) ist eine Dissonanz.« Man nehme nur zum Beispiel die Harmonie $\mathcal{G}_7$ mit in Bass gelegter None as (Seite 174.) Gegen diesen Basston bildet die eigentliche Terz $\bar{h}$ eine übermäsige Sekunde: aber nicht die übermäsige Sekunde $\bar{h}$, sondern der Basston selbst ist dissonirend. — Man seze dieselbe Harmonie in dritte Verwechselung [f as h $\bar{d}$] so bilden f und as eine kleine Terz, und hier sind beide Töne dissonirend, das f als eigentliche Septime, das as als kleine None.

Also nur so, und so beschränkt wie wir ihn oben §. 195 ausgedrükt haben, ist der Saz wahr.

§. 197.

Manche Tonlehrer nennen auch den verminderten Dreiklang dissonirend. Will man dies annehmen so ist die §. 164 gegebene Bestimmung dahin abzuändern: Dissonanz ist jeder andere Ton als der Grundton, dessen Terz, und

grosse Quinte; und das §. 165 gegebne Kennzeichen folgendergestalt zu geben: von zwei Tönen welche gegen einander ein Intervall einer Sekunde oder Septime, einer kleinen Quinte oder grossen Quarte, oder sonst irgend ein übermäsiges oder vermindertes Intervall bilden, dissonirt allemal Einer.

§. 198.

Wieder andre Tonlehrer spinnen die Unterscheidung von Kon- und Dissonanzen noch mehr ins Feine aus, und unterscheiden vollkommne und unvollkommne Konsonanzen, und dergleichen Dissonanzen, und wieder alterirte und unvollkommne alterirte Dissonanzen, Hauptdissonanzen und Nebendissonanzen, Pseudokonsonanzen und Pseudodissonanzen, u. s. w. u. s. w. und streiten dann wieder unter sich darüber was in diese was in jene Klasse und Unter-Klasse zu rechnen sei. —

§. 199.

Doch fern bleibe von uns der Kelch, eingehen zu müssen in solche bodenlose Gelehrsamkeit! Zum Glük ist sie uns aber auch gänzlich unnöthig, denn in unsrer Theorie wird von der ganzen Unterscheidung in Kon- und Dissonanzen kein Gebrauch gemacht werden, indem wir ohne sie eben so gut — wo nicht noch besser — lernen können was wir mit jedem Akkord oder Ton, gleichviel ob Andre ihn einen dissonirenden oder einen konsonirenden nennen, anzufangen haben, und, haben wir dies recht gelernt, an der unnüzen Lehre vom sogenannten kon- und dissoniren nichts wesentliches vermissen werden.

Wir beachten also das ganze Sonanzenwesen nur als eine Bereicherung der Kunstsprache, indem es uns ein Kunstwort darbietet unter welchem man wenn man will jeden Ton begreifen kann, welcher weder der Grundton noch dessen Terz oder Quinte ist.

Anmerkung.

Unter all meinen nicht selten vom Gewöhnlichen abweichenden Ansichten und Darstellungsarten wird vielleicht keine auf den ersten Blik auffallender erscheinen, keine mehr einer Schuzrede und nähern Begründung bedürfen, als die welche ich so eben auszusprechen gewagt. Allein ich gestehe geradezu, dass, hätte ich nicht geglaubt meinen Lesern von der Existenz dieser Lehre in den Lehrbüchern wenigstens historische Kenntnis schuldig zu sein, ich die ganze Eintheilung lieber gar mit Stillschweigen übergangen hätte; indem ich, bei all meiner sonstigen Achtung für eine durch Alterthum geheiligte Lehre — von dieser Eintheilung nun einmal durchaus nicht viel halten kann, und in meinem Lehrsistem davon in der That keinen Gebrauch zu machen, kurz durchaus nichts damit anzufangen wüsste; und ich bin innig überzeugt, dass das Diss-und Konsonanzwesen in unsre Kunsttheorie unendlich mehr Verwirrung und nichtigen Streit, als Nuzen gebracht hat.

Schon der historische Umstand, dass die Gelehrten noch nicht einmal darüber im Reinen sind, was eine Kon-was eine

Dissonanz sei, und noch viel weniger darüber: welche Tonverbindungen in diese, welche in jene Klasse zu rechnen seien — schon dies beweiset eigentlich, dass entweder die gelehrten Streiter sich dessen worüber sie streiten nicht recht klar bewusst sind, oder dass es der Eintheilung selbst an einem genügenden Eintheilungsgrunde fehlt. Man sehe zu, was man uns in den Lehrbüchern als Definition von Konsonanz oder Dissonanz verzollt: »Konsonanz« sagt uns der Eine, »ist eine Tonverbindung die einen angenehmen — Dissonanz aber die, welche einen unangenehmen Eindruk auf uns macht, jene ist also Wolklang, diese aber Uebelklang.« — Nun soll aber denn doch in der schönen Kunst der Töne, in der Kunst des Wolklangs, eigentlich alles möglichst w o l, und nichts ü b e l k l i n g e n: wenn also das was die Theoretiker Dissonanzen nennen, wirklich unangenehm oder übel klänge, so müsste eine Musik ja ohne weiters besser klingen, je mehr Konsonanzen und je weniger Dissonanzen darin vorkämen, und so umgekehrt. Allein dem ist keineswegs also, vielmehr klingen die »Uebelklänge« im harmonischen Gewebe trefflich wol, und folglich taugt einmal wenigstens die obenerwähnte Begriffsbestimmung durchaus nichts. — Man nenne dies nicht Logomachie, denn auch wenn wir uns an das W o r t nicht kehren, wenn wir Dissonanzen nicht eben übel oder u n a n g e n e h m k l i n g e n d, sondern etwa nur m i n d e r w o l k l i n-

gend nennen, auch dann würde theils der obige Vorwurf nicht minder statt finden, theils stünde auch dann der ganzen Definition entgegen, dass ihr ganzes Wesen sich blos um das Mehr oder Weniger dreht, und sie auch schón darum nicht dazu taugt, eine feste Grenze zwischen Kon- und Dissonanzen zu ziehen. Denn ich mögte doch wol den Diktatór sehen, der aufträte und die Grenze abstekte, wo das mehrwolklingende aufhöre, und das minderwolklingende anfange, welche Tonverbindungen also dies - welche jenseits der Gränze lägen.

Ist es denn aber nun zu verwundern, dass die Gelehrten welche glauben die eingeführte Distinction selbst nun doch einmal nicht aufgeben zu dürfen, seit Jahrhunderten sich darüber herum zanken, ob dieses oder jenes Intervall dies-oder jenseits der Grenze liege — oder ebensogut: ob die Grenze dies-oder jenseits dieser oder jener mehr oder weniger dis- oder konsonirenden Tonverbindung abzusteken sei.

Eine andre Definition, die man wol auch in angesehenen Lehrbüchern findet, heist: » Dissonanz ist ein Intervall welches vorbereitet und aufgelöset werden muss. « — Wir wollen nicht einmal viel daraus machen, dass hier die Behandlungsart welche die Sache erfordert als Definition derselben verzollt wird, (etwa so, als wollte Einer einen Kartharr definiren: » es sei ein Uebel welches aufgelöset werden müsse. «) —

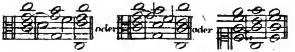
Nein: die sogenannte Definition ist sogar theils unwahr, theils ist das darin angegebne Merkmal nicht unterscheidend.

Ich sage 1: dass alle Dissonanzen vorbereitet werden müssen, ist nicht allen sogenannten Dissonanzen gemeinschaftlich, folglich als Merkmal in der Begriffsbestimmung unwahr: denn bekanntlich treten ja eine Menge sogenannter theils wesentlicher theils zufälliger Dissonanzen ohne Anstand unvorbereitet ein, ohne dem Gehör auch nur die geringste Unannehmlichkeit zu kosten; z. B. die Hauptseptimenharmonie, — die Terz (eigentlich Quinte) im folgenden und tausend ähnlichen Beispielen — die jedermann bekannt genug sind:

und ist denn nicht sogar jede regulär durchgehende — jede Wechselnote eine dissonirende? ein Vorhalt etwas anderes als eine vorbereitete Wechselnote, eine Wechselnote etwas anders als ein unvorbereiteter Vorhalt?

Man antworte mir nicht mit der verbrauchten Phrase: dass solch unvorbereitetes Eintreten nur im »freien Styl« erlaubt, im »strengen Styl« aber verboten sei; — denn wenn die technische Regel wahr wäre, so wäre nur der Styl welcher sie genau befolgt technisch gut,

und der freie, d. h. technisch regelwidrige, nothwendig ein schlechter Styl. — Und sind etwa durchgehende und Wechselnoten, (d. h. frei eintretende doch wahrlich nicht konsonirende Töne,) im sogenannten strengen Styl a u c h verboten? und wird nicht das freie Eintreten so mancher andern Dissonanz, wie z. B. der Hauptseptimenharmonie, des übermässigen Dreiklangs, u. s. w. im sogenannten strengen Styl von den Theoretikern, ihren guten Ohren zu Troz und der schlechten Regel zu Liebe, im Grunde nur darum verboten, weil diese Intervalle nun einmal Dissonanzen heissen, und sie die Regel, dass alle Dissonanzen vorbereitet werden müssen, nnn doch einmal aufgestellt haben —! Und geschieht es nicht offenbar blos aus Scheu vor dieser Regel, dem Gebilde ihrer eignen Hände, dass, wenn sie ein Beispiel sehen, wo eine Dissonanz unläugbar ohne Missstand frei einherschreitet, sie dann den Muth doch nicht haben, solche Freiheit anzuerkennen, sondern sich so lange krümmen und drehen, bis sie wieder so eine elliptische oder katachrestische Vorbereitung oder Auflösung (S. 165) heraus (oder vielmehr hinein) gefunden haben, etwa eine Vorbereitung d e s k o n s o n i r e n d e n T e r m i n i der Dissonanz (!) wie z. B. K i r n b e r g e r im folgenden Beispiel:



eine Vorbereitung der Septime $\bar{f}$ in dem vorherliegenden Ton $\bar{g}$ oder g findet — (K. d. r. S. I. 3ter Abschnitt, S. 32, 4ter Abschn. S. 65, 5ter Abschn. S. 89) eine Vorbereitung welche allen von allen Tonlehrern selbst aufgestellten Begriffen und Regeln von Vorbereitung und Auflösung schnurgrader als die allerfreieste Behandlung der Dissonanz zuwiderliefe, wo die Dissonanz, auf dem leichten Takttheil, als dissonirend, einträte, und auf dem schweren sich auflöste! —

Ich sagte zweitens: dass Dissonanzen aufgelöset werden müssen, oder eigentlicher: dass sie keine unbedingt freie Fortschreitung haben, ist freilich wahr; allein es ist kein unterscheidendes Merkmal, indem bekanntlich auch manche andre, konsonirende Noten keine freie Fortschreitung haben, z. B. Subsemitionen der Tonart. Zwar gehört die ausführliche Entwikelung und Begründung der Lehre von Vorbereitung und Auflösung, und deren Nuzen und Nothwendigkeit nicht in diese Anmerkung, sondern kann erst viel weiter unten in der Lehre von Stimmenführung vorkommen: allein schon das hier nur flüchtig angedeutete zeigt hinreichend, dass auch die zweite Begriffsbestimmung von Kon - und Dissonanz unbündig, theils zu eng theils zu weit, und folglich durchaus untauglich ist, der Eintheilung als Eintheilungsgrund, und der Kontroverse über das Konsoniren - oder Dissoniren dieses oder jenes Intervalls als haltbare Basis zu dienen, indem man-

ches Intervall welches doch allgemein dissonirend genannt wird, dennoch nicht vorbereitet zu werden braucht, und manches welches keine freie Fortschreitung hat, doch allgemein unter die Konsonanzen gezählt wird.

Nicht eben viel besser als die bisher geprüften Definitionen von Konsonanz und Dissonanz, wenigstens durchaus nicht heilbringender in der Anwendung ist die auf mathematische Berechnung der Schwingungs- Verhältnisse gegründete. Konsonirend, so wird gelehrt — heist ein Akkord worin nur solche Töne vorkommen welche sämtlich unter sich konsoniren; sobald aber unter den zusamenklingenden Tönen sich einer oder mehrere finden, welche gegen irgend einen der andern dissoniren, so ist der Akkord dissonirend. Konsonirend sind aber zwei Töne welche in Ansehung der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen in einfachern Verhältnissen stehen; die aber deren Geschwindigkeit gegeneinande durch verwikeltere Brüche ausgedrükt werden, heisen dissonirend. Das einfachste Verhältniss ist 1 : 1, nach diesem 1 : 2, dann; 2 : 3; immer weniger einfach und also immer weniger konsonirend, folglich mehr dissonirend, sind 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9, u. s. w. Nun nimmt man an, die Grenze zwischen Konsoniren und Dissoniren liege bei 6 : 7, nennt alles was diesseits dieser Grenze liegt Konsonanz, alles Jenseitige aber Dissonanz, und einen dissonirenden Akkord

jeden in welchem zwei Töne erklingen welche gegeneinander in einem minder einfachen Verhältnisse stehen.

Dieser so eben dargestellte Eintheilungsgrund ist, (abgerechnet dass auch er sich blos um das Mehr oder Weniger der Komplication dreht, und folglich die Grenze nicht anders als arbiträr ziehen kann,) wenigstens in so weit der Vorwurffreieste, dass es nun freilich wahr ist, dass die Schwingungsverhältnisse welchen der Name konsonirend beigelegt wird, einfacher sind als die Andern; allein sie lehrt uns nur mehr oder weniger einfache (mehr oder weniger kon- oder dissonirende) Tonverhältnisse, nicht aber kon- oder dissonirende Töne erkennen, nicht erkennen welcher Ton der konoder der dissonirende sei. Wem nun dieses genügt um daraus eine fruchtbare Anwendung zu ziehen, dem muss es wol unverwehrt bleiben. Allein wenigstens die Anwendung die man bisher davon gemacht hat ist nichts weniger als richtig. Denn wenn man — wie doch eigentlich allgemein geschieht — lehrt: »Die Quinte (2:3) ist eine Konsonanz«, so verstöst diese Lehre gegen die beiden oben §. 196 gezeigten Wahrheiten. Drükt man sie aber so aus wie sie einzig nicht irrt, nämlich so: von zwei Tönen welche in einem minder einfachen Schwingungsverhältnis gegeneinander stehen ist allemal wenigstens Einer keine Konsonanz — dann sagt sie grade nur das in der Sprache der Mathematiker, was wir oben (§. 195 oder 197) lieber (S. Anm. nach §. 18.)

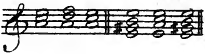
in der musikalischen Kunstsprache sagen mogten.

Es ist unverantwortlich wie arge Verwirrung die Tonlehrer in die Theorie der Tonsezkunst gebracht, wie viel unnöthigen Schweis sie sich und andern dadurch ausgepresst haben, dass sie eine Eintheilung der Intervalle in kon- und dissonirende nach den Ziffern wie sie im leidigen sogenannten Generalbass bezeichnet werden aufstellen wollten, und dann mit grosser Erbitterung stritten, ob dieses oder jenes Intervall, (namentlich die Quarte,) dissonire oder konsonire. Wären sie sich dessen worüber sie stritten, klar bewusst gewesen, der Streit hätte gar nicht, wenigstens so, wie er geführt ward, nicht entstehen können, und die berüchtigte nichtswürdige und inhaltlose Kontroverse über die Frage: ob die Quarte eine Kon- oder Dissonanz sei? hätte sich von selbst aufgelöset, in die einfache Bemerkung, dass freilich jede Note welche vom Grundton an gerechnet die 4te ist, dissonirt, dass aber nicht jede im Generalbass mit 4 angezeigte Note, nicht jede Note welche die vierte vom Bass-Ton ist, darum auch die vierte vom Grundton sei, und folglich eben so gut bald eine Kon- bald eine Dissonanz sein könne. So aber, wo die gelehrten Streiter auf nichts als die Generalbass-Ziffern sahen, konnte leicht jeder Theil seinem Gegner einen Fall als Beispiel und Beweis (?) bringen dass eine mit 4 bezifferte Note eine Konsonanz — oder

auch dass sie eine Dissonanz sei; und daraus, dass z. B. in Fällen wie

die 4 und 6 dissoniren, konnte man einen allgemeinen Beweis schöpfen, dass der Quartsextenakkord ein dissonirender Akkord sei, — konnte ein Albrechtsberger (und dies gewiss mit recht frommer Ueberzeugung) schreiben: »Einige Tonlehrer zählen die »reine Quarte mit der kleinen oder gro»sen Sexte und reinen Oktave beglei»tet deswegen unter die Konsonanzen, »weil sie von der zweiten Verkehrung »eines vollkommnen Akkords abstammt; »einige deswegen, weil sie im voll»kommnen Akkorde oben liegt; z. B. »[c e g c]. Man nenne sie nach Be»lieben! in meinen Ohren bleibt sie »immer eine Dissonanz. Es gäbe der »Ursachen mehr als eine, dieses zu »behaupten«.—! Kirnberger (K. d. r. S. I. 4. Abschn. S. 54) meint die Lösung des intrikaten Quartenproblems, und ein Merkmal gefunden zu haben, woran zu erkennen sei ob in diesem oder jenem Fall die Quarte kon- oder dissonire. Dem konsonirenden Quartsextenakkord, sagt er, kann allemal die kleine Terz vom Basston beigefügt werden. — Wann kann denn dies nun aber geschehen? wird fürs erste der Lehrling

fragen! Und soll dann die Antwort etwa heisen: es kann geschehen wenn der Quartsextenakkord nicht dissonirend ist –? Dann aber passt das angegebene Kennzeichen auch durchaus nur auf die erste Verwechslung des harten Dreiklangs der ersten und fünften Stufe der Tonart, (wo diese Hinzufügung der Terz im ersten Fall eine Ausweichung, im zweiten einen Schluss in die Tonika, bewirkt, in beiden Fällen aber — den konsonirenden Quartsextenakkord eben in einen disonirenden verwandelt,) und ist folglich höchstens ein negatives Kennzeichen; nämlich nur so viel daran wahr, dass der Sextquartenakkord welcher die kleine Terz leidet, ohne diese Hinzufügung ein konsonirender wäre: nicht aber verträgt jeder konsonirende diese kleine Terz, z. B.



Wieder Andre behaupten und » beweisen « wieder Anderes. —

Woran soll hier der Lernende, woran der praktische Tonsezer sich halten? Und ist diese theoretische Vielköpfigkeit, oder vielköpfige Theorie, nicht grade desto heilloser und desto niederschlagender für Beide, mit je mehr scheinbarer Evidenz jede der streitenden Parthieen ihre freilich einseitig wahren Säze als allgemeine Säze aufstellt, desto

gefährlicher, mit je täuschenderm Erfolg jeder Streiter seine Behauptungen mit dem Glanze mathematischer Untrüglichkeit, mit Brüchen und Æquationen, firnisst, wie fast alle Tonsezlehrer thun – am allerschönsten aber denn doch de Momigny in seinem Werke unter dem ächt nationalen Titel, » Cours complet » d'harmonie et de composition, d'après » une théorie neuve et générale, basée sur » des principes incontestables, puisés dans » la nature, d'accord avec tous les bons » ouvrages-pratiques anciens et modernes, » et mis par leur clarté à la portée de tout » le monde «, welcher über nichts zweifelhaft ist, als nur über die einzige Frage: » Mais me pardonnera-t-on de di- » vulguer le secret que j'ai surpris à la » nature. «

Als Resultat der bisherigen Betrachtung haben wir nun gefunden, auf wie schwankenden, theils willkührlichen theils missverstandnen oder missbrauchten Begriffen die Unterscheidung von Kon- und Dissonanzen beruht. Wollen wir aber auch darüber hinausgehen, und die eine oder die andre Definition für gut annehmen, — so hat jede Definition — (die im §. 194. von uns gegebne nicht ausgenommen) das Mangelhafte an sich, dass sie in nur zwei Klassen viererlei wesentlich Verschiedenes zusamenwirft, in die eine nämlich Konsonanzen, in die andre aber wesentliche Dissonanzen, (d. h. Septimen,) Vorhalte, und Durchgänge, welche drei leztere doch, wie oben bemerkt, ausser dem gemeinschaftlichen

Namen auch nicht ein einziges wesentliches und unterscheidendes Kennzeichen miteinander gemein haben, als etwa das blos negative, dass sie weder Grundton noch Terz noch Quinte (oder, nach §. 197: noch grosse Quinte) der Grundharmonie sind, welches aber doch allein nicht die Collocirung derselben in Eine Klasse, blos im Gegensaz der sogenannten Konsonanzen, nicht die Klassification des gesamten Reichs der Töne in Konsonanzen und Nichtkonsonanzen, rechtfertigt. Ebensogut liesse sich ja etwa z. B. das gesamte Thierreich eintheilen in — Vögel und Nichtvögel — oder in Kazen und Nichtkazen.

Nun aber ergiebt sich eben aus diesem Nichtdasein eines gemeinschaftlichen und unterscheidenden Merkmals der sogenannten Dissonanzen, ebendaraus dass keine Regel von allen Dissonanzen und blos von Dissonanzen gilt — ergiebt sich auch nothwendig die Nuzlosigkeit der Begriffe und Namen Kon- und Dissonanz. Wenigstens — denn wir wollen Niemands besserer Ueberzeugung vorgreifen — wenigstens erlaube man auch uns der unsrigen zu folgen, und von dieser Eintheilung keinen Gebrauch zu machen. Beneficia non obtruduntur! —

Ja, beim rechten Lichte betrachtet — worauf reduzirt sich denn der Gebrauch den Andre, den die Bekenner jener Lehre selbst davon machen? Darauf, dass sie die Regel aufstellen können: Alle Dissonanzen müssen vorbereitet werden,

ausgenommen die welche nicht vorbereitet zu werden brauchen. — (S. z. B. Marpurg Generalb. II. 2 Absch. 5 Abs.) das heist also: alle Dissonanzen welche vorbereitet werden müssen, müssen vorbereitet werden. —

Zweite Abtheilung.

Tonart.

I. Tonart überhaupt.

§. 200.

Wir kennen jezt die Akkorde einzeln: und müssen sie nunmehr auch in ihren Beziehungen zu einander kennen lernen.

Bei dem Entstehen eines Tonstükes oder irgend eines musikalischen Sazes ist, so wie in aller Kunst, ein Hauptgesez das Gesez der Einheit, d. h. so wie in jedem Kunstwerk das Manchfaltige sich auf einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt beziehen, in der Manchfaltigkeit Einheit herrschen muss, so muss auch unter den verschiednen Harmonieen welche zusamen einen musikalischen Saz bilden Eine vor allen ausgezeichnet erscheinen als Hauptharmonie, als Zentralpunkt, um welchen die übrigen in diesem Saze vorkommenden Harmonieen sich drehen als um ihren Mittelpunkt, als um die Hauptsache um deren Willen alle übrige Harmonieen als Nebensache vorhanden sind. Das heist mit andern Worten: jeder musikalische Saz muss aus einem Tone gehen,

es muss **e i n e T o n a r t** darin zu Grunde liegen.

Dies gilt fürs Erste von ganzen Tonstüken; es gilt aber auch von einzelnen Theilen und Perioden desselben: d. h. auch in jedem einzelnen Perioden des Stükes muss irgend eine Tonart zum Grunde liegen. Darum braucht aber nicht grade die Tonart aller einzelnen Perioden auch eben dieselbe zu sein welche die Tonart des Stükes im Ganzen ausmacht, sondern es können, wie wir in der Folge sehen werden, einzelne Theile eines Tonstükes aus ganz andern Tonarten gehen als das Stük im Ganzen; genug wenn die Haupttonart über die Nebentonarten das Uebergewicht hat.

§. 201.

Nicht jede Harmonie ist dazu schiklich, Centralpunkt eines musikalischen Sazes zu werden; sondern nur der harte oder der weiche Dreiklang. Alle übrige Harmonieen, der verminderte Dreiklang, und alle Septimenakkorde, taugen dazu nicht.

Anmerkung.

Das wird mancher Gelehrte Leser nun wieder gar empirisch finden! Ich hätte wol als Grund anführen sollen, dass der verminderte Dreiklang nicht durch die Theilung der Saite entspringt: allein entspringt denn der w e i c h e aus solcher Theilung? Nein! und doch giebt es eine weiche Tonart. — Sollte ich mir durch die Phrase helfen dass die weiche Tonart eine Nachahmung der harten sei — Warum liesse sich alsdann nicht auf

gleiche Art eine verminderte Tonart als Nachahmung den weichen durch eben dieselbe Phrase rechtfertigen?

Ich will durchaus dasjenige was nun einmal so und so ist, und sich durch die Erfahrung ohne Ausnahm als tief in der Natur unsers Gehörs und Empfindungsvermögens begründet gezeigt hat, und eben deswegen keines Beweises bedarf, sich übrigens auch gar nicht erweisen lässt, lieber ohne Scheinbeweis als Axion annehmen, und e r s t v o n d a a n eines aus dem andern folgend darstellen, als eine Gründlichkeit affektiren welche doch nur Schein ist, und die Leser die an die Bündigkeit der Beweise glauben, nur irre leiten kann.

§. 202.

Wählt man einen harten Dreiklang, zur Hauptharmonie, so sagt man: das Stük ist in der h a r t e n, g r o s s e n, oder d u r - T o n a r t, modus durus; — hat man einen kleinen oder weichen Dreiklang als Hauptharmonie gewählt, so steht das Stük in der w e i c h e n, k l e i n e n, oder m o l l - T o n a r t, modus mollis.

Wählt man z. B. zu einem Tonstüke den harten Dreiklang *C* als Hauptharmonie, so sagt man das Stük geht aus C-dur — wählt man den weichen Dreiklang *a*, so geht es aus A-moll. u. s. w.

Bei diesen Benennungen: h a r t e und w e i c h e Tonart bilde man sich übrigens nicht ein, dass die harte Tonart nun grade immer den Karakter von Härte, die weiche einen fanften Karakter habe; im Gegentheil lassen sich in den weichen Tonarten wol die grellsten und

herbesten Empfindungen ausdrüken, und umgekehrt die grösste Weichheit und Zartheit in der harten. Es sind leere Namen die nun einmal eingeführt sind, aber weiter keine buchstäbliche Bedeutung haben. (Eher liesse sich die weiche Tonart dumpf und traurig, die harte aber klar und kräftig nennen: indessen gehört eine solche Karakterisirung nicht hieher, sondern in die Aesthetik.)

§. 203.

Wenn wir künftig von den verschiednen Tonarten sprechen, so wollen wir die **harten** Tonarten immer durch grosse teutsche Buchstaben bezeichnen, die **Weichen** aber durch **kleine**. Der grosse teutsche Buchstab C wird also die Tonart C-dur, der kleine teutsche Buchstab c aber die Tonart c-moll bedeuten; F bedeutet die Tonart F-dur, f hingegen die Tonart f-moll; Es bedeutet Es-dur, es aber es-moll; ebenso: D-E-Ges-As-A-B-H-Des-dur, und: d-e-fis-gis-a-b-h-cis-moll, u. s. w.

§. 204.

Den Ton aus welchem ein Stük geht nennt die Kunstsprache: **Tonica**, oder **Tonische Note**, (zuweilen erste Note oder erste Stufe, oder auch: Finalnote, Finalsaite, Prinzipalnote, Hauptton, Hauptnote, und dergl.) und den Dreiklang auf diesem Ton: den **tonischen Dreiklang**, **tonischen Akkord** (Prinzipaldreiklang, Hauptakkord.) In C-dur ist also die Note C tonische Note oder Tonica, und der harte Dreiklang *C* der tonische Akkord — in a-moll ist A Tonica, und der weiche Dreiklang *a* tonischer Dreiklang.

II. Eigenthümliche Harmonieen der Tonart.

§. 205.

Ein musikalischer Saz geht aus diesem oder jenem bestimmten Ton so lang dieser oder jener bestimmte Dreiklang darin als Tonische Harmonie, als Mittelpunkt des harmonischen Gewebes erscheint: und dies leztere ist solang der Fall, als keine andre Harmonieen vorkommen als die Tonische selbst, und nächst dieser solche welche in nächster Beziehung mit der Tonischen Harmonie stehen, ihr zunächst angehören, mit ihr zunächst verwandt sind. So lang also ein Saz z. B. in C bleiben soll, können darin keine andere Harmonieen vorkommen als der tonische Dreiklang *C* mit seinen Verwandten: nur diese gehören der Tonart C-dur eigenthümlich an. Sobald sich eine andre Harmonie hören lässt, entsteht dadurch schon eine Abweichung von der Tonart: und so sind jeder Tonart nur gewisse Harmonieen angehörig, und diese, die Familie der einer Tonart eigenthümlich angehörenden Harmonieen, nennen wir **eigenthümliche Harmonieen der Tonart.**

Welche sind nun diese einer Tonica zunächst angehörenden Harmonieen?

§. 206.

Unter den der Tonart eigenthümlichen (leitereignen) Harmonieen werden einige als der Tonart **vorzüglich nahe** angehörend und befreundet, als mit der tonischen Harmonie einen innigst geschlossnen Bund bildend, angesehen; andre als weniger nahe befreundet.

Erstere erhalten den Namen: wesentlichste Harmonieen der Tonart, die andern aber: eigenthümliche Nebenakkorde oder Nebenharmonieen der Tonart, auch leitereigne Nebenakkorde.

Wir wollen hier nur erst einmal jene aufzählen, die Aufzählung der lezten aber noch bis §. 242. versparen.

A.) *Wesentlichste Harmonieen einer Tonart.*

§. 207.

Die wesentlichsten Harmonieen einer Tonart sind: der tonische Dreiklang mit seinen nächsten Verwandten, also:

1. der Tonische Akkord,

2. und 3. der harte Dreiklang und der Hauptseptimenakkord auf der fünften Stufe von der Tonika. Diese zwei lezten Akkorde sind in jedem Tonstük, nächst der Tonischen, die meist vorherrschenden und häufigst vorkommenden. Die Tonkunstsprache hat beiden den Namen Dominantenakkord, oder Dominantenharmonie beigelegt, und der Grundnote derselben den Namen Dominante.

4. Die vierte einer Tonart vorzüglichst eigne Harmonie ist die des Dreiklangs auf der vierten Stufe von der Tonika, und zwar der harte Dreiklang, wenn der tonische Dreiklang ein harter ist, andernfalls aber der weiche. Er heist: Unterdominantenakkord, und seine Grundnote: Unterdominante (weil sie die Unterquinte der Tonika ist, so wie die Oberdominante deren Oberquinte ist § 135.)

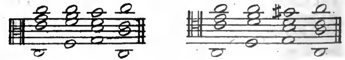
Wenden wir das Gesagte auf ein Beispiel an. Gesezt der harte Dreiklang *G* sei als toni-

scher Akkord angenommen: so ist $\mathcal{G}$ oder $\mathcal{G}_7$ Dominantenakkord, der harte Dreiklang $\mathcal{F}$ aber Unterdominantenakkord.

In c-moll hingegen, wo *c* tonische Harmonie ist, sind zwar auch $\mathcal{G}$ und $\mathcal{G}_7$ Dominantenakkord: Unterdominantenakkord aber ist der weiche Dreiklang *f*.

§. 208.

Diese vier Arten von Harmonieen, nämlich
1.) der tonische Dreiklang,
2.) 3.) { der harte Dreiklang / derHauptsept.-Akk. } auf der Dominante,
4.) der Unterdominantenakkord,
oder, (da man gewöhnlich N.° 2 und 3 nur für Eins zu zählen pflegt):
1.) der tonische Dreiklang,
2.) der Dominanten- { Dreiklang und / Hauptseptimenak., und
3.) der Unterdominantenakkord
gehören jeder Tonart zunächst und am eigenthümlichsten an, sie sind gleichsam die Häupter der Familie, sie machen den Karakter der Tonart aus, sie prägen dieselbe dem Gehör am bestimmtesten ein, und heisen darum nicht mit Unrecht wesentlichste Harmonieen der Tonart. Wer kennt nicht die, blos aus den drei wesentlichsten Akkorden der Tonart zusamengesezte so häufig unter allen Gestalten vorkommende Formel:



Man findet häufig ganze Tonstüke, worin keine andre Harmonieen vorkommen, als die

drei wesentlichsten der Tonart. Ja, nicht wenige Tonstüke beruhen gar nur auf **zwei** Akkorden, dem Tonischen und dem Dominantenakkord. — Auch blos mit dem Tonischen und Unterdominanten Akkord allein liesse sich vielleicht ein Tonstük bestreiten.

§. 209.

Bei Betrachtung der wesentlichsten Akkorde ist noch ein Umstand merkwürdig, und dem Leser ohne Zweifel schon aufgefallen: die Unterdominantenharmonie richtet sich jederzeit nach der Tonischen, ist diese hart, so ist auch jene hart, ist aber jene weich, so wird es auch diese; mit andern Worten: zu einem weichen tonischen Dreiklang gesellt sich immer auch ein weicher Unterdominantenakkord, zu einem harten aber ein harter: — Ganz anders hält es der Oberdominantenakkord, dieser hat **immer** die **grosse** Terz, ist **immer hart**, auch wenn der tonische und der Unterdominantenakkord weich sind. Unser Gefühl, die Organisation unsers musikalischen Gehörs, fordert es einmal so. Warum dies nun eben so und nicht anders ist, mögte schwer nachzuweisen sein, genug es **ist** so, und so wie sich z. B. in *a*-moll der weiche Dreiklang *e* hören lässt, erwekt er das Gefühl einer andern Tonart. Folgende Stelle ist gewiss nicht *a*-moll; eher *e*.

Anmerkung.

Auch hier hätte ich vielleicht wol Erklärungen und Gründe geben sollen; z. B.

dass ja sonst die Molltonart **kein Subsemitonium haben** würde; — allein dann bliebe nach wie vor die erste Frage übrig, nur mit andern Worten; nämlich: warum muss denn jede Tonart ein Subsemitonium haben? — Etwa weil nur die grosse Terz der Dominantenharmonie **schlussfallmäsig** ist? Wieder ein gründlich klingendes Wort; aber **warum** ist denn nur die grosse Terz schlussfallmässig? Vergl. die Anm. nach §. 231.

B.) *Eigenthümliche Nebenakkorde der Tonart.*

§. 210.

Nächst den wesentlichsten Harmonieen einer Tonart sind nun noch mehrere andre der Tonart eigenthümlich, wenn gleich der tonischen Harmonie nicht so innig und nahe verwandt wie die 3 wesentlichsten. Wir wollen sie **eigenthümliche Nebenakkorde der Tonart** nennen, oder auch **leitereigne Nebenakkorde**. Die vollständige Aufzählung derselben würde indessen **hier** nur das Gedächtnis beschweren; Statt dessen wollen wir daher nur einsweilen dieses von ihnen sagen: dass sie alle aus denselben Tönen bestehen, aus welchen die bereits aufgezählten drei wesentlichsten Harmonieen zusamengesezt sind. Die vollständige Aufzählung aller einer Tonart eigenthümlichen Akkorde, (also auch der leitereignen Nebenakkorde) wird unten (§. 242) folgen, und dort das Gedächtnis nicht beschweren.

III. *Tonleiter überhaupt.*

§. 211.

Die einzelnen Töne aus welchen die einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen bestehen heisen eben darum mit Recht: eigenthümliche Töne der Tonart, und die Reihe derselben heist Tonleiter, diatonische Tonleiter, auch wol schlechtweg die Leiter oder Skale, Scala der Tonart.

Da nun die sämtlichen z. B. der Tonart C-dur eigenthümlichen Harmonieen aus den Tönen: c, d, e, f, g, a und h zusamengesezt sind, so ist die Tonreihe

c d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$, u. s. w.

die Tonleiter von C-dur; und eben so ist

A H c d e f gis a h, u. s. w.

die Tonleiter von a-moll, weil alle der Tonart a eigenthümliche Harmonieen nur aus diesen sieben Tönen zusamengesezt sind. (§ 207 und 209.)

Die Tonleiter einer harten Tonart nennt man eine harte Tonleiter, die einer Molltonart aber eine Molltonleiter.

Der Beisaz diatonische Tonleiter dient nur zur Unterscheidung vor andern Tonreihen welche den Namen Tonleiter ebenfalls usurpiren, der sogenannten chromatischen und enharmonischen, oder dem Ding was man chromatisch-enharmonische Tonleiter nennt.

§. 212.

Die Tonleiter besteht also aus sieben Tönen oder Tonstufen, welche von der Tonika an aufwärts gezählt werden, so dass man diese: ersten Ton oder erste Stufe nennt, den

Ton über der Tonika aber den zweiten Ton, oder die zweite Stufe, und so fort: dritte Stufe, vierte Stufe (auch Unterdominante genannt, §207) fünfte Stufe (auch Dominante, §135 u. 207) sechste Stufe, siebente Stufe (auch der Unterhalbeton, Subsemitonium, weil von diesem bis zum achten Ton nur eine kleine Tonstufe ist; auch Subsemitonium modi, Subsemitonium octavæ, oder kurzweg blos Semitonium; häufig auch Leitton, note sensible, tonbezeichnende oder karakteristische Note, Septima characteristica, auch wol chorda characteristica, chorda elegans, u. d. gl)

(Der Name Unterhalbeton ist übrigens unrichtig, denn h-c̄ ist kein halber Ton, keine halbe Tonstufe, sondern eine kleine. (§ 50) Auch die Benennungen tonbezeichnende oder karakteristische Stufe, oder Leitton, sind nicht angemessen, da auch andre Töne als das Subsemitonium modi karakteristische tonbezeichnende Leittöne sind, und nicht jedes Subsemitonium Leitton ist, wie wir beides in der Folge noch finden werden.)

§. 213.

Alle Töne welche nicht zur Leiter der Tonart gehören in welcher man sich eben befindet, heisen leiterfremde Töne, und im Gegensaz derselben nennt man die der Tonart eigenthümlichen Töne auch leitereigne Töne.

§. 214.

Aus gleichem Grunde sagt man von allen Harmonieen welche aus leitereignen Tönen

irgend einer gewissen Tonart zusamengesezt sind, sie seien dieser Tonart leitereigen, so wie im Gegentheil jede Harmonie worin ein oder mehrere leiterfremde Töne vorkommen, eine leiterfremde Harmonie heisen kann.

§. 215.

So viel über Begriff, Natur und Wesenheit der Tonleitern überhaupt. Nun das Nähere A) über harte, und B) über weiche Tonleitern insbesondre.

A.) *Harte Tonleiter.*

§. 216.

Die Natur und Wesenheit der harten Tonleiter im allgemeinen haben wir schon durch die obigen Beispiele kennen gelernt, und gefunden, dass jeder Ton einer harten Tonleiter von seinem nächsten Nachbar entweder um eine kleine, oder um eine grosse Stufe entfernt ist; und zwar ist die nächste Stufe über der Tonica, d. h. die Stufe von der ersten Note (von der Tonika) bis zur zweiten Note, gross, die folgende Stufe ebenfalls; der Schritt von der dritten zur vierten aber ist nur eine kleine Stufe. Grosse Stufen sind dann wieder die Schritte von der vierten Note zur fünften, von der fünften zur sechsten, und von der sechsten zur siebenten. Von dieser lezteren an bis zur achten, oder zur Oktave der ersten, ist der Schritt wieder klein. Z. B. in C-dur:

c d e f g a h $\bar{c}$

Gross, gross, klein, gross, gross, gross, klein.

1.) Harte Normaltonleiter, zugleich Erklærung unsers Notensistems und der Einrichtung unsrer Tastaturen.

§. 217.

Jeder wird ohne Zweifel schon bei der im vorigen § vorgestellen Tonreihe die Bemerkung gemacht haben, dass der dort stattfindende Wechsel von grossen und kleinen Stufen grade derselbe ist, wie ihn die langen Tasten unsrer Klaviere, Orgeln u. s. w. enthalten, und wie er auf unsern Notenlinien herauskommt, wenn man darauf eine Tonreihe ohne Versezungszeichen schreibt. Nun erst erklärt sich also, was wir früher (§ 19. flgg.) nur vorläufig beschreiben konnten, die Art wie unsre Notenschrift und unsre Tastaturen eingerichtet sind. Die Tastaturen unsrer Klaviere sind nämlich so eingerichtet, dass die langen Tasten eben den Tönen der Tonleiter von C-dur entsprechen: Unsre Notenschrift aber ist so beschaffen, dass die Notenstufen, so lang sie durch kein Versezungszeichen erhöht oder erniedert sind, der Reihe der eigenthümlichen Töne von C, d. h. der C-dur-Tonleiter, oder, was dasselbe ist, der Reihe der untern Tasten, entsprechen, die obern Tasten aber durch Versezungszeichen angedeutet werden; und endlich bezeichnen die Namen der Töne, so lange ihnen keine Anhängsilbe as oder is beigefügt ist, die Tonstufen grade so wie sie in der Tonleiter C vorkommen.

Vergl. die Anmerk. zu §. 21, und §. 294.

2.) Transponirte harte Tonleitern.

§. 218.

Unsre Notenschrift, Notennamen und Tastaturen, wenn gleich zunächst auf die Tonart

𝕮 berechnet, sind aber darum doch nicht weniger geschikt, a u c h a n d r e Tonleitern darauf darzustellen.

Man kann nämlich dieselbe Art von Tonreihe, mit der ebenbeschriebenen Abwechslung von grossen und kleinen Stufen, auch auf andern Stufen als auf C anfangen: oder, mit andern Worten, es giebt nicht blos eine harte Tonleiter v o n 𝕮, sondern auch von jedem andern beliebigen Ton.

§. 219.

Da nun aber unser Notensistem zunächst nur auf die Tonleiter 𝕮 berechnet ist, so lassen sich andre Tonleitern auf demselben nicht o h n e W e i t e r e s darstellen. So z. B. nicht die Tonleiter von 𝕲; denn in dieser müsste, so wie in jeder harten Tonleiter, der Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe gros, und der von der siebenten zur achten klein sein: (§. 216.) Nun aber ist, wenn man von G zu zählen anfängt, die sechste Note e, der Schritt von dieser zur siebenten Note f ist aber klein, und umgekehrt der Schritt von f zu g gros, z. B.

G A H c d e f g
gross, gross, klein, gross, gross, klein*, gross*.

Um diesen Mangel zu heben muss man sich der Versezungszeichen bedienen; das heist: um den Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe gröser, den folgenden, von der siebenten zur achten aber kleiner zu machen, darf man nur den siebenten Ton f, welcher nur um eine kleine Stufe höher ist als e, durch ein einfaches Versezungszeichen erhöhen, das heist statt des

f einen Ton sezen welcher um eine **grosse** Stufe höher ist als e, also fis, von welchem fis dann auch bis zur achten Stufe g nur eine kleine Stufe ist.

G	A	H	c	d	e	fis*	g
gross,	gross,	klein,	gross,	gross,	gross,	klein.	

§. 220.

Von diesen Versezungszeichen sowol, als darum weil diese Tonleitern im Grunde blos Nachbildungen der C-dur-Leiter, nur auf andre Stufen versezt, (transponirt) sind, nennt man sämtliche Durtonarten oder Durtonleitern welche nicht C-dur sind transponirte oder versezte harte Tonleitern. Man könnte sie auch chromatische Tonleitern oder Tonarten nennen, weil sie als chromatische Verwandlungen (§. 26. S. 27.) der Cdur Tonleiter dargestellt werden. Diese Benennungen sind aber nicht gebräuchlich, vielmehr pflegt man die Namen chromatische Tonart und chromatische Tonleiter häufig ganz andern Dingen beizulegen, welche weder Tonarten noch Tonleitern sind.

§. 221.

Wir wollen nun die transponirten harten Tonarten und ihre Tonleitern der Reihe nach kennen lernen. Wir durchgehen zuerst diejenigen, zu deren Darstellung Erhöhungszeichen erforderlich sind, und dann die, welche Erniedrungszeichen erfordern. Wir gehen dabei immer von derjenigen aus, welche der wenigsten Versezungszeichen bedarf, und von da auf die übrigen über, in der Ordnungsfolge

wie immer die eine mehrere Versezungszeichen nöthig macht als die vorhergehende.

§. 222.

Die wenigsten Erhöhungszeichen erfordert die Tonart G, nämlich nur Eines, wie wir oben schon ausführlich gesehen. (§. 219.)

Auf gleiche Art wird man finden, dass, wenn der Ton D als Tonica einer harten Tonleiter angenommen werden soll, nicht blos fis statt f, sondern auch cis statt c gesezt werden muss:

d	e	fis	g	a	h	c̄is	d̄
gross,	gross*,	klein*,	gross,	gross,	gross*,	klein*.	

§. 223.

Man durchgehe nun weiter auch noch die harten Tonleitern A, E und H, so wird man finden dass jede derselben ein Erhöhungszeichen mehr erfordert als die Vorhergehende.

H fordert schon fünf ♯, also so viele als Obertasten auf dem Klaviere sind. Geht man in ähnlicher Quintenfolge noch weiter, und will eine harte Tonleiter von Fis darstellen, so findet man, dass man e in eis verwandeln muss:

fis	gis	ais	h	c̄is	d̄is	ēis	f̄is
gross,	gross,	klein,	gross,	gross,	gross*,	klein*.	

und in Cis-dur ausserdem auch noch h in his; und nun sind alle sieben Notenstufen, jede mit einem ♯ besezt.

§. 224.

Wollte man dann noch weiter in gleicher Quintenfolge gehen, und Gis-dur darstellen,

so müsste natürlich noch eine Erhöhung mehr angebracht werden, und zwar, da alle Tonstufen schon mit ♯ versehen sind, eine derselben noch mehr erhöht werden, durch ein dopelt erhöhendes Kreuz : x, also:

gis ais his $\overline{\text{cis}}$ $\overline{\text{dis}}$ $\overline{\text{eis}}$ $\overline{\text{fisis}}$ $\overline{\text{gis}}$

gross, gross, klein, gross, gross, gross*, klein.*)

§. 225.

Indessen wird von solchen weit transponirten Tonleitern, (von so sehr chromatischen Tonarten § 220.) nie, oder höchstens nur auf Augenblike, Gebrauch gemacht, indem wir sogleich andre einfachere werden kennen lernen, welche mit jenen in Eins zusammenfallen, und sie ersezen. (§. 230.)

§. 226.

Ordnet man die verschiednen Durtonarten in eine Reihe, in der Ordnungsfolge wie immer die Eine ein Erhöhungszeichen mehr erfordert als die Vorhergehende:

C, G, D, A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis, u. s. w.

so bemerkt man leicht, dass immer die Tonleiter des Tons welcher um eine Quinte höher (oder, was dasselbe ist, eine Quarte tiefer) als der Vorhergehende ist, ein ♯ mehr erfodert als dieser Vorhergehende, und dass jedes weitere ♯ immer dazu erforderlich ist um den Unterhalbenton (§. 212.) der tonischen Note darzustellen, um den Schritt vom sechsten zum siebenten Ton gros, und den von diesem zum achten klein zu machen.

§. 227.

Soll die harte Tonleiter von F (welches eine Quinte tiefer oder eine Quarte höher ist als C) dargestellt werden, so muss, aus ähnlichem, (oder gewisermasen umgekehrtem) Grunde wie bei den bisher erwähnten Tonarten, um den Schritt von der dritten zur vierten Stufe (welcher sonst gross wäre: a - h) klein zu machen, statt h vielmehr b gesezt werden also:

f g a b* c̄ d̄ e f̄

Auf gleiche Art wird man finden, dass B zwei ♭ bedarf, nämlich b statt h, und es statt e. Es bedarf drei ♭, As deren vier, und so fort bis Des welches schon so viele ♭ hat als Obertasten sind — bis Ges welches schon ces statt c erfodert, bis Ces welches ces und fes bedarf — oder gar bis Fes worin ces, fes, und bes (h♭♭) vorkäme.

Indessen werden auch hier die durch allzuviele Erniederungszeichen transponirten Tonarten wieder von andern einfacheren Tonarten abgelöst. (§. 230.)

§. 228.

Auch hier wird man übrigens bemerken, dass die Ordnungsfolge in welcher eine Tonart immer ein ♭ mehr als die vorhergehende erfordert, grade die umgekehrte von der ist, welche bei den durch Erhöhungszeichen transponirten Tonarten statt fand (§ 226.) nämlich:

C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes,

u. s. w. und dass jedes neue ♭ immer dazu nöthig ist, um den vierten Ton der Tonleiter darzustellen, den Schritt vom dritten zum vier-

ten Ton klein, und den von diesem zum fünften groſs zu machen.

§. 229.

Eine Uebersicht der chromatischen Töne, welche zur Darstellung der transponirten Dur-Tonarten auf unserm Notensistem erforderlich sind, gewährt die folgende Tabelle:

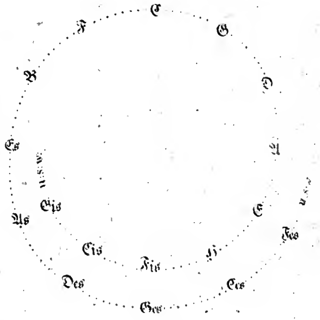
G erfordert fis;
D — fis, cis;
A — fis, cis, gis;
E — fis, cis, gis, dis;
H — fis, cis, gis, dis, ais;
Fis — fis, cis, gis, dis, ais, eis;
Cis — fis, cis, gis, dis, ais, eis, his;
Gis — fisis, cis, gis, dis, ais, eis, his;
Dis — fisis, cisis, gis, dis, ais, eis, his:
F — b;
B — b, es;
Es — b, es, as;
As — b, es, as, des;
Des — b, es, as, des, ges;
Ges — b, es, as, des, ges, ces;
Ces — b, es, as, des, ges, ces, fes:
Fes — bes, es, as, des, ges, ces, fes;
Bes — bes, eses, as, des, ges, ces, fes.
u. s. w.

§. 230.

Ich sagte oben, die allzuweit transponirten, d. h. allzuviele Versezungszeichen erfordernden Tonarten könnten entbärt und durch andre ersezt werden. Vergleicht man nämlich die sämtlichen transponirten Tonleitern mit einander, so findet man, daſs die durch sehr viele Kreuze transponirten Tonarten mit andern durch Erniederungszeichen transponirten zusa-

men treffen, welche von jenen nur enharmonisch verschieden sind, und umgekehrt; so dass sich allemal für eine all zu viele Kreuze erforderndé Tonart eine andre mit wenigen Erniederungszeichen substituiren lässt, und umgekehrt. So kann man nämlich z. B. statt Gis-dur, welches sechs ♯ und ein × erfordern würde, As-dur schreiben, welches nur vier ♭ fordert; so kann E-dur die Stelle von Fes vertreten, H-dur die von Ces-dur; ebenso kann Fis-dur statt Ges-dur, und Des-dur statt Cis-dur geschrieben werden.

Dieses Zusamentreffen grade der von einander verschiedensten Tonarten, dieses sich Berühren der Extreme, kann man sich durch folgendes Bild versinnlichen:



Das heist: in solcher Quintenfolge entfernen sich die transponirten Tonarten, von C-dur ausgehend, immer mehr von einander; aber die allerentferntesten nähern sich wieder, so dass die durch Erhöhungszeichen transponirten mit den durch Erniederungszeichen transponirten am Ende wieder zusammentreffen, und einander ablösen, und die chromatisch entferntesten Tonarten wieder enharmonisch (§. 29. S. 29.) zusamentreffen. Die Extreme, die Endpunkte der Reihe, nähern sich einander wieder und berühren sich, bilden also einen Kreis, und darum hat auch die obige Folgenreihe von aufsteigenden Quinten oder absteigenden Quarten (oder, was dasselbe ist, nur auf umgekehrtem Wege: von absteigenden Qninten oder aufsteigenden Quarten,) den Namen: Quintenzirkel oder Quintenkreis erhalten; (er könnte eben so gut: Quartenkreis heisen,) und eben darum nimmt man auch häufig nur zwölf verschiedne harte Tonarten an, indem man z. B. Fis-dur und Ges-dur als blos enharmonisch von einander verschieden, und folglich dem Klang nach so gut wie einerlei Tonart, auch wirklich nur für Eine Tonart zählt, und ebenso Gis und As, Des und Cis, Ces und H, Fes und E, His und C, Eis und F, Dis und Es, u. s. w. (Die solchergestalt einander durch enharmonische Verwandlung ablösenden Tonarten könnte man: enharmonisch parallele Tonarten nennen.)

Fis-dur ist also im Grunde die von C-dur entfernteste Transposition durch Erhöhungszeichen: denn Cis wäre zwar noch entfernter, allein es trifft schon wieder mit Des zusammen, welches, wie der obige Quinten-

kreis zeigt, dem C doch wieder näher ist. Eben so ist Ges, die von C entfernteste Transposition durch Erniederungszeichen, weil Ces schon wieder mit H enharmonisch zusammentrifft. Der von C-dur entfernteste Punkt des Kreises ist also Fis-dur oder Ges-dur. Eben so ist G der entgegengesezte Zirkelpunkt von Des oder Cis, u. s. w. Man kann die sich so engegengesezten Tonarten, G und Cis, A und Es, E und B, Antipoden, Gegenfüssler, nennen.

B) *Weiche Tonleiter.*

§. 231.

Die Töne woraus die einer weichen Tonart, z. B. a-moll, eigenthümlichen Harmonieen bestehen (§. 208, 211) bilden folgende Tonreihe:

A	H,	c,	d	e,	f,	gis,	a. u. s. w.
gross,	klein,	gross,	gross,	klein,	überm.	klein.	

Wir sehen hier eine Leiter, worin eine ganz andre Folge von grossen und kleinen Stufen erscheint als in den harten: der Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe misst sogar eine übermässige Sekunde.

Anmerkung.

Ich habe hier (wie auch schon früher in den Heidelbergischen Jahrbüchern der Litteratur, 1811. N.° 76. S. 1057 flg.) eine andre Molltonleiter aufgestellt, als sonst gewöhnlich ist.

Bekanntlich pflegen nämlich die Tonlehrer statt **einer** Mollskale deren **zwei verschiedene** anzunehmen, die eine, wie sie sich ausdrüken, **aufsteigend**, die andre **absteigend**; und so soll denn z. B. die a-moll-Skale aufſteigend:

A H c d e fis* gis* a

heisen, und abſteigend

a g* f* e d c H A

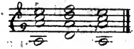
Die Tonkunstlehrer sind zu Aufſtellung dieser vermeintlichen wandelbaren Mollleiter wol nur dadurch verführt worden, weil sie bemerkten, dass **in manchen Fällen** eine in a-moll von e zu a Stufenweis aufſteigende Melodie durch die Töne fis und gis, eine von a nach e absteigende aber durch g und f schreiten muss.

Dadurch dass in vielen Fällen aufwärts fis und gis, absteigend aber g und f als melodische Noten gebraucht werden, haben sie sich verleiten lassen zu glauben, und als Regel aufzustellen, nicht nur dass in a jede z. B. von e bis a aufsteigende Tonreihe durch fis und gis, jede absteigende Reihe aber durch g und f gehen müsse, sondern dass die **Tonleiter** selbst auf gleiche Art wandelbar sei.

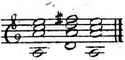
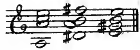
Allein für's **Erste** wär es ja doch inkonsequent, jeden Ton der als melodische

Note in einer Tonart vorkommen kann darum als zur Tonleiter der Tonart gehörend betrachten zu wollen. Die Töne fis und g gehören eben so wenig darum in die 𝔞 Tonleiter weil sie oft als melodische Noten in 𝔞 vorkommen, als z. B. gis und ais und noch viele andre in die 𝔈-Leiter darum gehören weil sie alle in 𝔈-dur melodisch vorkommen können. Wollte man jeden Ton der durchgehend oder melodisch in einer Tonart vorkommen kann darum auch zur Tonleiter rechnen, so gäbe es ja fast keinen Ton der nicht in jede Tonleiter gehörte. Um dieser Inkonsequenz zu entgehen, und eine feste Basis zu behalten, muss man streng bei der Ansicht beharren: Tonleiter ist die Reihe der Töne, aus welchen die einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen zusammengesezt sind; und dann sind von der 𝔞-moll-Tonleiter die Töne fis und g ausgeschlossen.

Denn dass der Tonart 𝔞-moll der Ton f wesentlich ist, nicht aber fis, darüber kann man sich ohne weiters auf das Gefühl eines Jeden berufen:

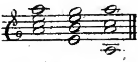


Man kann in 𝔞 moll keinen Akkord nehmen worin fis als wesentliches Intervall vorkäme, ohne entweder dem Ohre weh zu thun, oder ganz oder halb auszuweichen:

Ersteres thut weh, Lezteres, weicht aus; fis gehört also nicht wesentlich in die Tonleiter von *a*, sondern nur f; denn fis ist kein Bestandtheil eines wesentlichen Akkordes der Tonart *a*.

Ebenso gehört nur gis, nicht g, in die *a*-Skale. Ohne Subsemitonium kann, wenigstens in unsrer heutigen Musik, kein Tonstük bestehen: gis ist also unentbehrlich; der kleine Dreiklang *e* hingegen, so wie der harte Dreiklang *G*, und alle übrige worin der Ton g als wesentliches Intervall vorkömmt, führen aus *a*. heraus. Dass z. B. das Anhören des weichen Dreiklangs *e* das Gefühl der Tonart *a* zerstört, wird jedermann am nachstehenden Beispiele fühlen.



Ebenso geht es mit dem Akkord: *G* oder *G* oder a_7.

Allerdings kommen nun zwar auch die Töne fis und g in *a*-moll häufig vor; allein

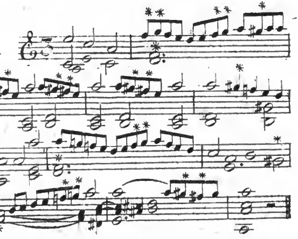
Fürs zweite sind diese Töne fis und g alsdann immer nur harmoniefremde (§. 189) durchgehende Töne. Weil nämlich, wie wir in der Lehre von Durchgängen sehen werden, jeder har-

moniefremde Ton sein Dasein nur durch sein Anschliessen an einen höchstens um eine grosse Stufe höhern oder tiefern folgenden Ton rechtfertigen kann, so kann da wo z. B. der Ton gis harmonische Note ist, z. B. auf der *E*-Harmonie, der Ton f nicht, sondern nur der Ton fis als durchgehende Note vor gis (also aufwärts) gerechtfertigt werden, aus gleichem Grunde da wo z. B. f harmonische Note ist, wie auf der Harmonie *d*, nur g als durchgehender Ton vor f, also abwärts. U. s. w.

Etwas wahres ist also wol an der gemeinüblichen Lehre, aber noch weit mehr Falsches; denn:

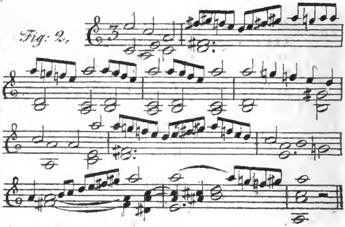
Fürs Dritte ist es ja ganz und gar unwahr, dass in *a*-moll die Melodie aufwärts immer fis und gis, abwärts aber g und f haben müsse. Hier gleich Beispiele vom Gegentheil:

Fig. 1.



Fehlerhaft wird niemand die obigen Beispiele nennen, und doch stehen sie mit jener alten Regel im strakesten Widerspruch; und folglich — taugt die Regel nicht. Ja, die obigen Beispiele würden sogar offenbar schlecht sein, wenn man sie nach der gemeinüblichen Regel modeln wollte. Man höre nur:

Fig: 2.



Es klingt abscheulich, und von all den Theoretikern, welche jene gemeinübliche Regel lehren, würde gewiss kein einziger einen Saz wie Fig. 2 schreiben und verantworten mögen. Alle würden zuverlässig schreiben wie Fig. 1. und also schnurstraks wider ihre eigne Regel; und sie würden wohl daran thun! — Ist es aber dann nicht — um das Wenigste zu sagen — unbegreiflich, dass, seit es Musikskribenten giebt, einer dem andern, ewig gedankenlos, ewig das unwahre Theorem nachschreibt: »aufwärts »fis gis, abwärts f g«! — nachschreibt.

ohne — um wieder das allerwenigste zu sagen — ohne auch nur anzuführen, dass es auch wol anders kommen kann; — ja, dass Mancher, wie z. B. Rameau (bei d'Alembert, §. 85.) der Wahrheit fast auf die Ferse trit, und doch gleich wieder, §. 91 und 92, in die alte Gewohnheitslehre (Gewohnheitssünde) versinkt: » aufwärts fis gis, abwärts f g « — !

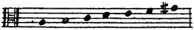
So viel hier nur zu einsweiliger Begründung der Ueberzeugung, dass die Töne fis und g nicht nur zur a-moll Tonleiter nicht gehören, vielmehr in dieser Tonart blos durchgehend vorkommen, sondern auch dass noch viel weniger die a-moll-Tonleiter aufsteigend immer fis und gis, und absteigend g und f heisse; dass übrigens in a-moll zwar allerdings auch die Töne fis und g oft vorkommen, dass diese Töne aber darum eben so wenig leitereigen, eben so wenig harmonische Noten sind, als das blose Auf- oder Absteigen der melodischen Figur der Bestimmungsgrund der jeweiligen Verwandlung des f in fis, oder des gis in g sein kann.

Wann übrigens eine solche Verwandlung eintrete, ist zwar ebenfalls schon oben (S. 238-239) flüchtig angedeutet; die ausführliche Entwiklung davon gehört aber nicht in diese Anmerkung, sondern in die Lehre von der Stimmenführung und Melodie, woselbst sie übrigens so einfach und natürlich hervortreten wird, dass auch dadurch die hier vorgetragne Lehre neue Bestätigung gewinnen wird.

1.) Weiche Normal-Tonleiter.

§. 232.

Auch die weichen Tonleitern lassen sich auf unserm gewöhnlichen, wenn gleich zunächst für die harte C-Tonleiter berechneten Notenlinien-Sistem darstellen. Am leichtesten, d. h. mit dem wenigsten Versezungszeichen, die Tonleiter a-moll; denn die ihr wesentlichen Töne a, h, c, d, e, f sind eben dieselben, welche auch in der harten Tonleiter C vorkommen; nur das gis muss durch ein Erhöhungszeichen auf der g-Linie angedeutet werden.



Die a-moll-Tonleiter wird daher gewöhnlich als Normal-Molltonleiter angesehen, aus ähnlichem Grunde warum C-dur als Normal-Dur-Tonart angenommen zu werden pflegt.

2.) Transponirte weiche Tonleitern.

§. 233.

Aber auch alle andre Molltonleitern lassen sich auf unserm gleichwol zunächst nur auf die C-Tonleiter eingerichteten Liniensistem darstellen: nur erfordern diese transponirte Tonleitern wieder mehrere Versezungszeichen. Man durchgehe die Molltonleitern in ähnlicher Quinten- und Quartenfolge, wie wir oben bei den Durtonleitern gethan haben, so findet man

1. in der Folge von aufsteigenden Quinten, nämlich:

a, e, h, fis, cis, gis, dis, ais, u. s. w.

dass die chromatische Verwandlung des g in gis, welche zur Darstellung von a-moll nöthig war, in e-moll wegfällt, und dafür fis und dis nothwendig werden; und so wird es in dieser Quintenfolge immer nöthig, einen Ton der Tonleiter des vorigen Tons zu erniedern, und zwei andre dafür zu erhöhen.

2. Umgekehrt in der Quartenfolge:

a, d, g, c, f, b, es, as, des, u. s. w.

müssen jedesmal zwei Töne der vorigen Tonleiter erniedert, und dafür ein andrer erhöht werden; z. B. in d-moll muss das in der a-moll-Leiter befindliche h zu b, und das gis ebenso zu g erniedert, dagegen das c in cis verwandelt werden.

§. 234.

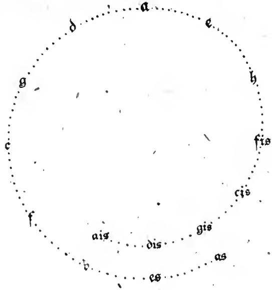
Eine Uebersicht der chromatischen Verwandlungen welche zur Darstellung jeder Molltonleiter in unserm zunächst auf C-dur berechneten Notensistem erforderlich sind, gewährt die folgende Tabelle:

a	erfordert	gis;
e	—	fis, dis;
h	—	fis, cis, ais;
fis	—	fis, cis, gis, eis;
cis	—	fis, cis, gis, dis, his;
gis	—	fisis, cis, gis, dis, ais;
dis	—	fis, cisis, gis, dis, ais, eis:
d	—	b, cis;
g	—	b, es, fis;
c	—	es, as;
f	—	b, as, des;
b	—	b, es, des, ges;
es	—	b, es, as, ges, ces;
as	—	b, es, as, ces, des, fes.

u. s. w.

§. 235.

Auch hier können aber die allzu transponirten Tonarten umgangen, und durch einfachere ersezt werden, wie folgende Figur anschaulich macht. Darin liegt denn auch der Grund dass man gewöhnlich nur z w ö l f verschiedne weiche Tonarten annimt, so wie nur zwölf harte. (§. 230.)

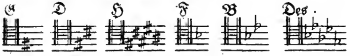


IV. *Chromatische Vorzeichnung.*

§. 236.

Wenn man ein Tonstük aus einer transponirten harten Tonart schreiben will, so pflegt man die zu dieser Tonart erforderlichen Versezungszeichen oder chromatischen Zeichen

(§. 39,) gleich ein für allemal am Anfang der Notenzeile zu schreiben, und spart dadurch die Mühe diese ♯ oder ♭ jedesmal, so oft die Note im Stüke vorkommt, besonders vor die Note zu sezen. Dies nennt man die **Vorzeichnung**, oder **chromatische Vorzeichnung** (zum Unterschied von der **rhythmischen** Vorzeichnung §. 86.). Darum wird am Anfang eines Stükes das aus Gdur geht, wo also fis erforderlich ist, ein ♯ ein für alle Mal auf die f-Linie gesezt, — so in D eins auf die f-Linie und eins auf die c-Linie, in F ein ♭ auf die h-Linie, in B eins vor h und eins vor e. Man schreibt diese Versezungszeichen gewöhnlich in eben der Ordnungsfolge wie sie nach der Quintenfolge der Durtonarten nothwendig werden, (§. 229.) also vorne an immer fis, dann cis, dann gis, dis, u. s. f. und ebenso erst b, dann es, as, des, u. s. f.

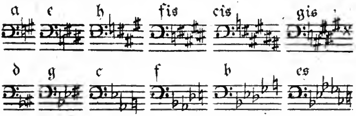


§. 237.

Auch in Stüken welche aus Molltönen gehen zeichnet man die erforderlichen ♯ oder ♭ gewöhnlich ein für alle Mal am Anfang der Notenlinie an. Der Gebrauch ist übrigens dabei nicht konsequent: für a moll, wozu gis erforderlich ist, (§. 231) sollte eigentlich auch gis vorgezeichnet werden, zu d ein ♭ vor h und ein ♯ vor c, zu g-moll zwei ♭ und ein ♯, u. s. w.

Vernünftig, konsequent und zwekmäsig wär es allerdings, die Molltonleiter auch wirk-

lich so zu bezeichnen wie sie eigentlich ist; insbesondere würde dies die Erleichterung verschaffen, dass man aus der Vorzeichnung gleich auf den ersten Blik sehen könnte, ob ein Stük aus einem Molltone gehe. z. B.



Allein die Herrn Musiker haben hier ein Anderes eingeführt: statt diejenigen Töne vorzuzeichnen welche die jedesmalige Molltonleiter ausmachen, bedienen sie sich d e r Vorzeichnung welche derjenigen Durtonleiter zukommt, welche mit der zu gebrauchenden Molltonleiter die nächste Æhnlichkeit hat, und dies ist denn immer die Durtonleiter der kleinen Terz der jedesmaligen Molltonart. So z. B. hat die Tonleiter a moll mit C dur die grösste Æhnlichkeit; darum pflegt man für a moll ebenso wie für C dur n i c h t s vorzuzeichnen. Aus gleichem Grunde zeichnet man in e moll ein ♯ vor, wie in G dur, und in d moll so wie für F dur ein ♭. Dadurch wird es dann freilich immer wieder nöthig, sobald z. B. in a der Ton gis gebraucht werden soll, dieses durch ein jedesmal einzeln vor g geseztes ♯ anzudeuten, und ebenso in d das cis durch ein ♯, in c moll das h durch ein ♮, u. s. w. —

Wir wollen indessen nicht reformiren was auch so wie es nun einmal ist immerhin gar

wol fortbestehen kann, und, da die Gewohnheit eisern ist, auch fortbestehen wird. Auch ist ja das Vorzeichnen nichts wesentliches sondern nur zur Bequemlichkeit eingeführt, und diesen leztern Zwek erfüllt auch die eingeführte Art, da z. B. in a moll die Note g beinah eben so oft zufällig vorkommt wie das wesentliche gis.

§. 238.

Noch eine andre Art von Vorzeichnung bei Molltonarten findet man bei den ältern Tonsezern: diese zeichnen nämlich sogar so vor wie es die harte Tonleiter der Untersekunde der Tonika erfodern würde, also z. B. in g-moll wie für F-dur ein ♭ vor h, in d wie für C-dur nichts, in a ein ♯ vor f wie für G. Diese Vorzeichnung ist nun aber noch uneigentlicher als die jezt übliche, da sie vollends zwei Stufen anderst angiebt als sie der Natur der Tonleiter gemäss sein sollten. Sie ist ein Ueberbleibsel der alten sogenannten dorischen Tonart, wovon unten noch ein Mehreres.

§. 239.

Uebrigens kann man jede Tonart bei jeder Vorzeichnung schreiben. So sieht man z. B. zuweilen ganze Stüke, (unter andern häufig Recitative und Fantesieen) aus transponirten Tonarten, ohne alle chromatische Vorzeichnung geschrieben. — Auch ändert man in einem Stük welches in mehrere Tonarten ausweicht nicht mitten im Stük alle Mal die Vorzeichnung so oft man in einen andern Ton ausweicht, sondern man sezt die der fremden Tonart eigenthümlichen ♯, ×, ♭, ♭, und ♮ ♮

doch lieber so oft wie nöthig besonders vor die Note, welches weniger Umstände macht, als jedesmal die ganze Vorzeichnung ändern und eine ganz neue hinsezen. Wo man jedoch das leztere bequemer findet, da ändert man denn auch wol mitten im Stük die Vorzeichnung: z. B. wo man lange in einer fremden Tonart zu verweilen gedenkt, welche eine von der Haupttonart des Stükes sehr verschiedne Vorzeichnung erfordert, wo es also gar mühsam sein würde die vielen Versezungszeichen jedesmal den einzelnen Noten beizusezen. Kurz man bedient sich überall derjenigen Art vorzuzeichnen, welche eben die grösste Bequemlichkeit gewährt.

Uebrigens kommen Vorzeichnungen von mehr als sechs Versezungszeichen fast nie vor, weil sie sich durch enharmonisch parallele einfachere Vorzeichnungen ersezen lassen. (§. 230.)

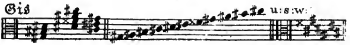
§. 240.

Die Schriftsteller über Tonkunst pflegen zuweilen diejenigen chromatischen Versezungszeichen welche die Vorzeichnung ausmachen, w e s e n t l i c h e, und alle die welche ausser der allgemeinen Vorzeichnung im Verlaufe des Stükes hie und da einzeln vorkommen z u f ä l l i g e V e r s e z u n g s z e i c h e n zu nennen. Diese Benennungen sind aber nicht sehr richtig und passend: denn 1.) wenn ein Stük z. B. aus 𝔊 nach 𝔇 ausweicht, so ist von diesem Augenblik an ein ♯ vor c eben so wesentlich für diese leztere Tonart, als das ♯ vor f in der Vorzeichnung. Ja, 2.) nach der herkömmlichen Art in Molltonarten vorzuzeichnen, (§. 237.) muss in einem Tonstük z. B. aus 𝔞 sogar das leitereigne gis durch ein jedes-

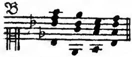
mal eigens beizusezendes ♯ angedeutet werden. Ziemt nun aber in diesem Falle dem ♯ vor g wol der Name eines zufälligen Versezungszeichens? — und wenn nun 3tens ein Tonstük das aus einer transponirten Tonart geht ganz ohne Vorzeichnung geschrieben wird (§ 239.) sollen dann die Versezungszeichen die im Verlauf des Stükes überall nothwendig vorkommen müssen, ebenfalls zufällig heisen? — 4tens aber werden wir in der Folge, bei der Lehre von durchgehenden Noten, eine andre Gattung von zufälligen Versezungszeichen kennen lernen, welche weit eher das Prädikat zufällig verdienen; weshalb auch manche andre Tonlehrer (mit grösserm Recht) nur diese Gattung von Versezungszeichen zufällige nennen. Jedenfalls wollen wir den Kunstausdruk: wesentliche und zufällige Versezungszeichen in unser Kunstwörterbuch gar nicht aufnehmen, weil er wenigstens unbestimmt und durch den verschiednen Gebrauch den die Schriftsteller davon machen, zweideutig geworden ist.

§. 241.

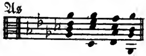
Als sehr nüzliche Uebung für jeden der nicht schon viel Routine hat, empfehle ich nun, alle mögliche Dur- und Molltonleitern in der obigen mehrerwähnten Quintenfolge auf eine oder zwei Notenzeilen aufzuschreiben, und zwar ungefähr auf folgende Art: zuerst von jeder Dur-Tonart die drei wesentlichsten Akkorde: dann die Tonleiter, und zulezt erst die Vorzeichnung. Z. B.



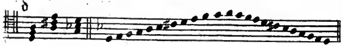
Auch ſpiele man von jeder Dur-Tonart die drei weſentlichſten Akkorde, ungefähr in dieſen oder ähnlichen Lagen auf dem Klavier durch:



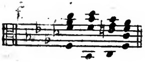
oder:



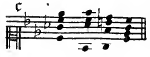
Ebenſo verfahre man mit den Molltonleitern. Da jedoch bei dieſen die übliche Vorzeichnung der eigentlichen Tonleiter nicht entſpricht, ſo ſchreibe man zuerſt die drei weſentlichſten Akkorde, dann aber gleich die Vorzeichnung ſo wie ſie nun einmal üblich iſt (§. 237.), und nach dieſer die Tonleiter. Z. B.



Bei'm Durchſpielen der weichen Tonarten auf einem Inſtrument verfährt man übrigens wie bei den harten Tonarten.



oder:



V. *Vollſtændige Aufzæhlung aller einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen.*

§. 242.

Jezt, nachdem wir die Beſchaffenheit jeder Tonleiter erkennen gelernt, wird es uns auch

leicht sein, die einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen (von denen wir oben §. 208 als Häupter und Stammväter der Familie vorläufig nur erst die drei wesentlichsten aufgezählt, die leitereignen Nebenharmonieen aber noch verspart hatten, §. 210) nunmehr vollständig kennen zu lernen.

Es sind nämlich einer Tonart alle diejenigen Grundharmonieen eigenthümlich, welche sich aus den eigenthümlichen Tönen der Tonart zusammensezen lassen. (Die leitereignen Nebenharmonieen einer Tonart bestehen nämlich alle aus eben den Tönen aus welchen die drei wesentlichsten bestehen. — Darum war es auch oben §. 208 hinreichend nur einsweilen diese drei aufzuführen.)

§. 243.

Die einer harten Tonart eigenthümlichen Harmonieen sind also:

1.) Der harte tonische Dreiklang, z. B. in C-dur die Harmonie *C*; (§. 207. N.° 1.)

2.) Die weiche Dreiklangsharmonie auf der zweiten Note der Tonleiter, d. h. die weiche Dreiklangsharmonie deren Grundnote die zweite Note der Tonleiter ist, z. B. in C die Harmonie *d*.

3.) Der weiche Dreiklang auf der dritten Note oder Stufe der Tonleiter, z. B. in C die Harmonie *e*; (diese Harmonie, die Harmonie des weichen Dreiklangs auf der dritten Stufe der harten Tonart, pflegt etwas selten vorzukommen.)

4.) Der Unterdominantendreiklang, oder die harte Dreiklangsharmonie auf der vierten Stufe, z. B. in C die Harmonie *F*; (§. 207. N. 4.)

5.) Der harte Dreiklang auf der fünften Stufe, oder der Dreiklang der Dominante, z. B. in ℭ: $\mathcal{G}$; (§. 207. N. 2.)

6.) Die Harmonie des weichen Dreiklangs auf der sechsten Stufe der harten Tonleiter, z. B. in ℭ die Harmonie a;

7.) Die verminderte Dreiklangsharmonie der siebenten Stufe, z. B. in ℭ: h^{o}; (Auch diese Harmonie kömmt nicht häufig vor, und überdies verwechselt das Gehör sie noch gewöhnlich mit der Hauptseptimenharmonie mit ausgelassner Grundnote. §. 162.)

8.) Die grosse Septimenharmonie auf der ersten Stufe, z. B. in ℭ: C_{7};

9.) Die weiche Septimenharmonie (mit kleiner Terz und grosser Quinte) auf der zweiten Stufe, z. B. in ℭ: d_{7};

10.) Eine ebensolche Septimenharmonie auf der dritten Stufe, z. B. in ℭ: e_{7};

11.) Die grosse Septimenharmonie auf der Unterdominante oder vierten Note der Durtonleiter, z. B. in ℭ: $\mathcal{F}_{7}$;

12.) Die Hauptseptimenharmonie auf der Dominante oder fünften Stufe, (§. 207. N. 3.) z. B. in ℭ: $\mathcal{G}_{7}$. (Diese Hauptseptimenharmonie, die auf der fünften Stufe der Durtonleiter, ist es, auf welche die Hinzufügung einer grossen None (§. 166.) anwendbar ist; weil nämlich in Dur die grosse None leitereigen ist; fig. 1. nicht aber die kleine, Fig. 2.)

Fig. 1. Fig. 2.

13) Die weiche Septimenharmonie auf der sechsten Stufe, z. B. in ℭ: a_{7};

14.) Die Septimenharmonie mit kleiner Quinte auf der siebenten Stufe, z. B. in C: $h^o{}_7$.

§. 244.

Sucht man ebenso die einer Molltonart eigenthümlichen Harmonieen auf, so findet man dass es folgende sind:

1.) Der tonische weiche Dreiklang, z. B. in a-moll die Hormonie *a*; (§. 207. N.° 1.)

2.) Der verminderte Dreiklang auf der zweiten Note der Tonleiter, z. B. in a: h^o;

3.) Der weiche Dreiklang der Unterdominante oder vierten Stufe, z. B. in a: *d*; (§. 207. N.° 4.)

4) Der harte Dreiklang der Dominante oder des fünften Tons der Tonleiter, z. B. in a: *E*; (§. 207. N.° 2.)

5.) Der harte Dreiklang der sechsten Stufe, z. B. in a: *F*;

6.) Die verminderte Dreiklangsharmonie der siebenten Stufe, z. B. in a: *gis°*;

7.) Die Septimenharmonie mit kleiner Quinte auf der zweiten Stufe, z. B. in a: $h^o{}_7$. (Diese Harmonie, die weiche Septimenharmonie auf der zweiten Stufe der Molltonleiter, ist es, auf welche die Umgestaltung durch Erhöhung der Terz (§. 178) anwendbar ist.)

8.) Die weiche Septimenharmonie auf der Unterdominante oder dem vierten Ton der weichen Tonleiter, z. B. in a: d_7;

9.) Der Hauptseptimenakkord auf der ~~zwei~~ 5ten Stufe oder Dominante, (§. 207. N.° 3.) z. B. in a: E_7 (Diese Hauptseptimenharmonie, die welche auf der fünften Stufe der Moll-tonleiter wohnt, ist es, welcher die Hinzufügung

einer kleinen None (§. 166) eigenthümlich ist, weil nämlich in der Mollskale sich die kleine None der Dominante findet: fig. 1. nicht aber die grosse. Fig. 2. Vergl. §. 231.)

Fig. 1. Fig. 2.

10.) Die grosse Septimenharmonie auf dem sechsten Ton der weichen Tonleiter, z. B. in a: F 7.

§. 245.

Die Molltonart ist, wie man sieht, beträchtlich ärmer an eigenthümlichen Akkorden als die harte. Die Harte hat sieben leitereigne Dreiklänge, deren jeder also eine der sieben Noten der Tonleiter zum Grundton hat; allein ein Dreiklang dessen Grundnote die dritte Note einer Molltonleiter wäre, wär ein Unding. Z. B. in a würde er aus den Tönen [c e gis] bestehen; das wär aber ein Dreiklang mit übermässiger Quinte, und eine solche Harmonie giebt es nicht (§. 136). Daher kommt es, dass die Molltonart einen Dreiklang weniger hat als die Durtonart.

Ebenso sind der harten Tonart sieben Septimenharmonieen auf allen sieben Stufen der Leiter eigen; allein auf drei Noten der weichen Tonleiter lassen sich keine leitereigne Septimenakkorde bilden; nämlich: nicht auf der ersten, denn einen Septimenakkord mit kleiner Terz, grosser Quinte und grosser Septime, wie z. B. [A c e gis] giebt es nicht. (§. 136) — Nicht auf der dritten, z. B. [c e gis h], denn es giebt keinen Septimenakkord mit über-

mäsiger Quinte — auch nicht auf der siebenten, denn das müsste ein Septimenakkord mit verminderter Septime sein, z. B. [Gis H d f], und auch eine solche Grundharmonie existirt nicht. (§. 136) Zwar kommen wol allerdings zuweilen Tonverbindungen vor wie [Gis H d f], (§. 172) oder [A c e gis], oder [c e gis], oder [c e gis h]; aber dies alles sind keine Grundharmonieen, sondern umgestaltete. — Wenn hingegen in Säzen aus a-moll die Harmonieen [A c e g], oder [c e g], oder [c e g h] oder [G H d f] vorkommen, so sind diese nicht leitereigen, sondern schon Ausweichungen. (§. 205.)

§. 246.

Eine Uebersicht der ganzen Familie aller leitereignen Harmonieen in beiden Normaltonarten C und a gewähren folgende Tabellen:

In C findet sich:

auf der ersten Stufe	*C*	und	*C*7,
— — zweiten —	*d*	—	*d*7,
— — dritten —	*e*	—	*e*7,
— — vierten —	*F*	—	*F*7,
— — fünften —	*G*	—	*G*7,
— — sechsten —	*a*	—	*a*7,
— — siebenten —	*h*°	—	*h*°7.

In a residirt:

auf der ersten Stufe	*a*,		
— — zweiten —	*h*°	und	*h*°7,
— — dritten —	Nichts,		
— — vierten —	*d*	und	*d*7,
— — fünften —	*E*	—	*E*7,
— — sechsten —	*F*	—	*F*7,
— — siebenten —	*gis*°.		

Ein Anfänger mögte guten Nuzen davon haben, wenn er sich ähnliche Tabellen über

alle transponirte Dur- und Molltonarten fertigte; zum Beispiel:

In 𝔊:
auf der ersten Stufe *G* und G_7,
— — zweiten — *a* — a_7,
u. s. w.

In *e*:
auf der ersten — *e*,
— — zweiten — *fis°* — $fis°_7$,
u. s. w.

In 𝔇es:
auf der ersten — *Des* — Des_7,
— — zweiten — *es* — es_7,
u. s. w.

In *b*:
auf der ersten — *b*,
— — zweiten — *c°* — $c°_7$,
u. s. w. u. s. w.

VI. Bezeichnungsart der Harmonieen in Ansehung ihres Sizes.

§. 247.

Noch allgemeiner als im vorigen § durch lateinische Buchstaben geschehen, nämlich nicht auf eine bestimmte Tonart beschränkt, sondern auf jede Tonart passend, kann man sich die Gesamtheit der einer Tonart eigentbümlichen Harmonieen vorstellen, wenn man, statt der die Grundnote andeutenden lateinischen Buchstaben, die römische Zahl der Stufe der Tonleiter sezt, und zwar statt der grossen oder kleinen

Buchstaben grosse oder kleine römische Ziffer, und nun diese Ziffer, grade so wie sonst die lateinischen Buchstaben, mit $_7$, $\not{7}$ und ^{o} bezeichnet.

Alsdann bedeutet eine grosse römische Ziffer einen harten Dreiklang auf der Stufe welche die römische Ziffer anzeigt, z. B. eine grosse römische Ziffer Eins, I, den harten Dreiklang auf der ersten Stufe, — V den harten Dreiklang auf der Dominante, oder fünften Stufe von der Tonika an, — eine kleine römische Ziffer einen kleinen oder weichen Dreiklang, z. B. ii den weichen auf der zweiten Stufe der Tonleiter, — eine kleine römische Ziffer mit ^{o} einen verminderten Dreiklang, z. B. vii^o den verminderten Dreiklang auf der siebenten Stufe, - eine grosse römische Ziffer mit der arabischen Ziffer $_7$ die Hauptseptimenharmonie, also V_7 die Hauptseptimenharmonie auf der fünften Stufe, - eine kleine römische Ziffer mit arabischer Ziffer $_7$ eine weiche Septimenharmonie (mit kleiner Terz und grosser Quinte), z. B. ii_7 die weiche Septimenharmonie auf der zweiten Stufe der Tonleiter, — eine kleine römische Ziffer mit ^{o} und arabischer $_7$ die Septimenharmonie mit kleiner Quinte, z. B. vii^o_7, die Septimenharmonie mit kleiner Quinte auf dem Unterhalbenton der Tonart, — und endlich eine grosse römische Ziffer mit durchstrichener arabischer $\not{7}$ die Harmonie der grossen Septime, z. B. $IV\not{7}$, die grosse Septimenharmonie auf der vierten Leiterstufe.

§. 248.

Auf diese Art kann man sich dann die Gesamtheit der einer jeden Tonart

eigenthümlichen Harmonieen durch folgendes Ziffernbild vorstellen:

Eigenthümliche Harmonieen jeder Durtonart.

I	und	I_7,
ii	—	ii_7,
iii	—	iii_7,
IV	—	IV_7,
V	—	V_7,
vi	—	vi_7,
vii°	—	$vii°_7$.

Eigenthümliche Harmonieen jeder Molltonart.

i,		
ii°	und	$ii°_7$,
iv	—	iv_7,
V	—	V_7,
VI	—	VI_7.
vii°.		

§. 249.

Man wird bemerken, dass diese Bezeichnungsart der Grundharmonieen durch grosse und kleine römische Ziffer mit ° und $_7$ oder $\not{7}$ der bisher gebrauchten Bezeichnung durch grosse und kleine lateinische Buchstaben mit eben solchen Zeichen ° und $_7$ oder $\not{7}$, genau korrespondirt. Indessen hat jede von diesen verschiednen Bezeichnungsarten ihre Eigenthümlichkeiten, jede ihre eignen Vorzüge.

Die Bezeichnung durch lateinische Buchstaben deutet nur bestimmt diese oder jene Harmonie auf einer bestimmten Note an; lässt aber unbestimmt auf welcher Stufe welcher

Tonleiter sie stehe, Z. B. $\mathcal{F}_7$ bedeutet bestimmt die grosse Septimenharmonie auf F; aber ohne Rüksicht auf welcher Stufe welcher Tonleiter dies $\mathcal{F}_7$ zu Hause sei; hingegen eine römische Ziffer mit $_7$ deutet bestimmt die grosse Septimenharmonie auf einer bestimmten Stufe irgend einer Tonleiter an, lässt aber unbestimmt, in welcher Tonart, und also auf welcher Note. Z. B. IV_7 bedeutet ganz bestimmt eine grosse Septimenharmonie auf der vierten Stufe irgend einer harten Tonart, aber ohne anzudeuten, ob es IV_7 von ℭ sei, also $\mathcal{F}_7$, oder IV_7 von 𝔊, also $\mathcal{C}_7$, oder von 𝔉, also $\mathcal{B}_7$, oder von 𝔄, also $\mathcal{D}_7$, u. s. w.

Die Bezeichnung durch lateinische Buchstaben ist also in einer Hinsicht bestimmter, aber eben darum auch beschränkter, in der andern Hinsicht aber allgemeiner, aber eben darum auch unbestimmter. — Die Bezeichnung durch römische Ziffer hingegen erscheint in ersterer Hinsicht zwar beschränkter, aber eben darum bestimmter und bezeichnender, in andrer Hinsicht hingegen zwar unbestimmter, aber eben deswegen auch genereller und umfassender.

§. 250.

Wir können die Vortheile beider Bezeichnungsarten vereinen, indem wir der Bezeichnung durch römische Ziffer immer einen grossen oder kleinen teutschen Buchstab als Zeichen der Tonart voransezen, durch welches Zeichen dann alles vollends bestimmt wird. Dann heist z. B. ℭ:I_7 bestimmt: die grosse Septimenharmonie auf der ersten Stufe der ℭ-dur Tonleiter, folglich natürlicherweise die Harmo-

nie $\mathcal{C}_7$ als I_7 in 𝕮, — ebenso heissen folgende Zeichen:

𝕮:I, V_7, vi, 𝕲:V_7, 𝖊:V_7, I, II°, V, u. s. w.

der grosse oder harte Dreiklang auf der ersten Stufe der grossen oder harten Tonart 𝕮, also $\mathcal{C}$ als I von 𝕮, — der Hauptseptimenakkord auf der fünften Stufe eben dieser Tonart, also $\mathcal{G}_7$ als V_7 von 𝕮, — der kleine oder weiche Dreiklang *a* auf der sechsten Stufe ebenderselben Tonart, — der Hauptseptimenakkord auf der fünften Stufe der Tonart 𝕲-dur, also $\mathcal{D}_7$ als V_7 von 𝕲, — die Hauptseptimenharmonie $\mathcal{H}_7$ auf der fünften Stufe der kleinen oder weichen Tonart 𝖊, — die Harmonie *e* als tonische Harmonie, — der verminderte Dreiklang *fis*° auf der zweiten Stufe von 𝖊 moll, — der harte Dreiklang auf der fünften Stufe von 𝖊, also $\mathcal{H}$ als V von 𝖊, u. s. w.

Wir werden in der Folge sehen, wie grosse Klarheit und Erleichterung uns diese Bezeichnungsart gewährt, und der Leser lasse sich doch ja die geringe Mühe nicht gereuen, sie sich geläufig zu machen.

VII. *Mehrdeutigkeit des Sizes.*

§. 251.

Man sieht aus dem bisherigen, dass A.) nicht nur auf einer und derselben Stufe einer Tonart mehr als Eine Grundharmonie leitereigen zu Hause sein kann, (oder, wie die Tonlehrer sich ausdrüken, ihren Siz hat,) — sondern dass auch B.) eine und dieselbe Art

von Grundharmonie auf mehr als einer Stufe einer Tonart vorkommen, ja sogar bald dieser bald einer andern Tonart angehören kann. Dies ist also eine zweite Hauptgattung von Mehrdeutigkeit, die wir Mehrdeutigkeit des Sizes nennen wollen.

§. 252.

Zu A.) Es kömmt nämlich vor:

1.) In der harten Tonart

Auf der ersten Stufe (auf der tonischen Note,) die tonische harte Dreiklangsharmonie, und die grosse Septimenharmonie. Z. B. in ℭ-dur: $\mathcal{C}$ und $\mathcal{C}_7$; in 𝔊-dur: $\mathcal{G}$ und $\mathcal{G}_7$; in 𝔈𝔰: $\mathcal{E}s$ und $\mathcal{E}s_7$, u. s. w.

Auf der zweiten Stufe die kleine Dreiklangsharmonie, und eine weiche Septimenharmonie, z. B. in ℭ-dur: d und d_7; in 𝔉: g und g_7; in 𝔅: c und c_7;

Auf der dritten Stufe ebenso eine kleine Dreiklangs-, und eine weiche Septimenharmonie, z. B. in ℭ: e und e_7; in 𝔊: h und h_7, in 𝔇: fis und fis_7;

Auf der vierten Stufe ein harter Dreiklang, und ein grosser Septimenakkord, z. B. in ℭ: $\mathcal{F}$ und $\mathcal{F}_7$; in 𝔉: $\mathcal{B}$ und $\mathcal{B}_7$;

Auf der fünften Stufe ein harter Dreiklang, und die Hauptseptimenharmonie, z. B. in ℭ: $\mathcal{G}$ und $\mathcal{G}_7$; in 𝔊: $\mathcal{D}$ und $\mathcal{D}_7$;

Auf der sechsten Stufe ein weicher Dreiklang, und eine weiche Septimenharmonie (mit kleiner Terz und grosser Quinte,) z. B. in ℭ-dur: a und a_7; in 𝔊: e und e_7;

Auf der siebenten Stufe ein verminderter Dreiklang, und die Septimenharmonie mit kleiner Quinte, z. B. in ℭ-dur: h° und $h^\circ{}_7$; in 𝔅: a° und $a^\circ{}_7$;

§. 253.

2.) In der weichen Tonart wohnet:

Auf der ersten Stufe eine weiche Dreiklangsharmonie, (z. B. in a-moll: *a*;) aber keine Septimenharmonie (§. 245.)

Auf der zweiten Stufe ein verminderter Dreiklang, und die weiche Septimenharmonie (mit kleiner Terz und kleiner Quinte), z. B. in a-moll: *h*° und $h^{\circ}{}_{7}$;

Auf der dritten Stufe Nichts (§ 245.)

Auf der vierten Stufe ein weicher Dreiklang, und eine weiche Septimenharmonie, z. B. in a-moll: *d* und d_7; in c: *f* und f_7;

Auf der fünften Stufe eine harte Dreiklangsharmonie, und der Hauptseptimenakkord; z. B. in a-moll: *E* und E_7;

Auf der sechsten Stufe ein harter Dreiklang, und ein grosser Septimenakkord, z. B. in a-moll: *F* und F_{7}; in h: *G* und G_{7};

Auf der siebenten Stufe ein verminderter Dreiklang, z. B. in a-moll: *gis*°.

§. 254.

Zu B.) (§. 251.) Wir haben §. 252 und 253.) gesehen, dass auf einer und derselben Tonstufe einer und derselben Tonart häufig mehr als Eine Harmonie ihren Siz hat: nun wollen wir auch zeigen wie Eine und dieselbe Grundharmonie bald auf dieser bald auf jener Stufe dieser oder jener Tonart vorkommen kann. Es kann nämlich, wie wir bei der bisherigen Betrachtung gesehen haben, z. B. eine harte Dreiklangsharmonie vorkommen: in harter Tonart als I, als V, als IV, und in Moll als V und als VI; die Harmonie *G* kann nämlich vorkommen: als tonische Harmonie

von G-dur, als Dominantenharmonie von C-dur oder c-moll, als Unterdominantenharmonie von D, und als harte Dreiklangsharmonie der sechsten Stufe in h. — Eine weiche Dreiklangsharmonie kann vorkommen als II oder III oder VI in Dur, und als I oder IV in Moll, — u. s. w. Mit andern Worten: jede Harmonie sofern man sie abgesondert für sich allein betrachtet, ist in so weit mehrdeutig, dass man ihr bald diese bald jene römische Ziffer unterlegen, sie folglich als mehr denn Einer Tonart angehörig betrachten kann.

Ich wünschte dass jeder Anfänger sich die Mühe nähme, die ganze Reihe aller möglichen Harmonieen durchzugehen, und jede zu prüfen auf welcher Stufe welcher Tonleiter sie vorkomme, und etwa zu seiner eignen Uebung sich selber Tabellen aufzusezen über die verschiednen Beziehungen unter welchen jede mögliche Harmonie vorkommen kann, oder, mit andern Worten, auf welchen Stufen welcher Tonart jede Harmonie ihren Siz haben kann. Für diejenigen die sich diese Mühe nicht geben mögen, seze ich folgende Tabellen her. Sie sind folgendermasen zu verstehen und zu lesen: »Die Harmonie *G* findet sich in C-dur als »I, in F-dur als V, in B-dur gar nicht, auch »nicht in Es, As, u. s. w. — in G-dur als IV, »in c moll nicht, in f-moll als V, - in e moll »als VI - -. Die Harmonie *F* findet sich in »C als IV, in F als I, in B als V, dann »ebenfalls als V in b, und als VI in a. — »— Die Harmonie *c* findet sich in B als II, »in Es als VI, in As als III, in c als I, und in »g als IV, — die Harmonie *c*° in Des als VII°, »in b als II°, in des oder cis als VII°, « u. s. w.

§. 255.

Tabelle über den Siz aller harten Dreiklangsharmonieen.

	C	F	B	Es	As	Des	Ges	H	E	A	D	G
C:	I	IV	—	—	—	—	—	—	—	—	—	V
a:	—	VI	—	—	—	—	—	—	V	—	—	—
F:	V	I	IV	—	—	—	—	—	—	—	—	—
d:	—	—	VI	—	—	—	—	—	—	V	—	—
B:	—	V	I	IV	—	—	—	—	—	—	—	—
g:	—	—	—	VI	—	—	—	—	—	—	V	—
Es:	—	—	V	I	IV	—	—	—	—	—	—	—
c:	—	—	—	—	VI	—	—	—	—	—	—	V
As:	—	—	—	V	I	IV	—	—	—	—	—	—
f:	V	—	—	—	—	VI	—	—	—	—	—	—
Des:	—	—	—	—	V	I	IV	—	—	—	—	—
b:	—	V	—	—	—	—	VI	—	—	—	—	—
Ges:	—	—	—	—	—	V	I	IV	—	—	—	—
dis:	—	—	V	—	—	—	—	VI	—	—	—	—
H:	—	—	—	—	—	—	V	I	IV	—	—	—
gis:	—	—	—	V	—	—	—	—	VI	—	—	—
E:	—	—	—	—	—	—	—	V	I	IV	—	—
cis:	—	—	—	—	V	—	—	—	—	VI	—	—
A:	—	—	—	—	—	—	—	—	V	I	IV	—
fis:	—	—	—	—	—	V	—	—	—	—	VI	—
D:	—	—	—	—	—	—	—	—	—	V	I	IV
h:	—	—	—	—	—	—	V	—	—	—	—	VI
G:	IV	—	—	—	—	—	—	—	—	—	V	I
e:	VI	—	—	—	—	—	—	V	—	—	—	—

§. 256.

Tabelle ueber den Siz aller weichen Dreiklangsharmonieen.

	c	f	b	es	as	des	fis	h	e	a	d	g
C :	—	—	—	—	—	—	—	—	III	VI	II	—
a :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	I	IV	—
F :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	III	VI	II
d :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	I	IV
B :	II	—	—	—	—	—	—	—	—	—	III	VI
g :	IV	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	I
Es :	VI	II	—	—	—	—	—	—	—	—	—	III
c :	I	IV	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
As :	III	VI	II	—	—	—	—	—	—	—	—	—
f :	—	I	IV	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Des :	—	III	VI	II	—	—	—	—	—	—	—	—
b :	—	—	I	IV	—	—	—	—	—	—	—	—
Ges :	—	—	III	VI	II	—	—	—	—	—	—	—
dis :	—	—	—	I	IV	—	—	—	—	—	—	—
H :	—	—	—	III	VI	II	—	—	—	—	—	—
gis :	—	—	—	—	I	IV	—	—	—	—	—	—
E :	—	—	—	—	III	VI	II	—	—	—	—	—
cis :	—	—	—	—	—	I	IV	—	—	—	—	—
A :	—	—	—	—	—	III	VI	II	—	—	—	—
fis :	—	—	—	—	—	—	I	IV	—	—	—	—
D :	—	—	—	—	—	—	III	VI	II	—	—	—
h :	—	—	—	—	—	—	—	I	IV	—	—	—
G :	—	—	—	—	—	—	—	III	VI	II	—	—
e :	—	—	—	—	—	—	—	—	I	IV	—	—

§. 257.

Tabelle ueber den Siz aller verminderten Dreiklangsharmonien.

	c°	f°	ais°	dis°	gis°	cis°	fis°	h°	e°	a°	d°	g°
C:	—	—	—	—	—	—	—	VII°	—	—	—	—
a:	—	—	—	—	VII°	—	—	II°	—	—	—	—
F:	—	—	—	—	—	—	—	—	VII°	—	—	—
d:	—	—	—	—	—	VII°	—	—	II°	—	—	—
B:	—	—	—	—	—	—	—	—	—	VII°	—	—
g:	—	—	—	—	—	—	VII°	—	—	II°	—	—
Es:	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	VII°	—
c:	—	—	—	—	—	—	—	VII°	—	—	II°	—
As:	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	VII°
f:	—	—	—	—	—	—	—	—	VII°	—	—	II°
Des:	VII°	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
b:	II°	—	—	—	—	—	—	—	—	VII°	—	—
Ges:	—	VII°	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
dis:	—	II°	—	—	—	—	—	—	—	—	VII°	—
H:	—	—	VII°	—	—	—	—	—	—	—	—	—
gis:	—	—	II°	—	—	—	—	—	—	—	—	VII°
E:	—	—	—	VII°	—	—	—	—	—	—	—	—
cis:	VII°	—	—	II°	—	—	—	—	—	—	—	—
A:	—	—	—	—	VII°	—	—	—	—	—	—	—
fis:	—	VII°	—	—	II°	—	—	—	—	—	—	—
D:	—	—	—	—	—	VII°	—	—	—	—	—	—
h:	—	—	VII°	—	—	II°	—	—	—	—	—	—
G:	—	—	—	—	—	—	VII°	—	—	—	—	—
e:	—	—	—	VII°	—	—	II°	—	—	—	—	—

§. 258.

TABELLE UEBER DEN SIZ ALLER HAUPTSEPTIMENHARMONIEEN.

	C_7	F_7	B_7	Es_7	As_7	Des_7	Fis_7	H_7	E_7	A_7	D_7	G_7
C :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	V_7
a :	—	—	—	—	—	—	—	—	V_7	—	—	—
F :	V_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
d :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	V_7	—	—
B :	—	V_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
g :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	V_7	—
Es :	—	—	V_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—
c :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	V_7
As :	—	—	—	V_7	—	—	—	—	—	—	—	—
f :	V_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Des :	—	—	—	—	V_7	—	—	—	—	—	—	—
b :	—	V_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ges :	—	—	—	—	—	V_7	—	—	—	—	—	—
dis :	—	—	V_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—
H :	—	—	—	—	—	—	V_7	—	—	—	—	—
gis :	—	—	—	V_7	—	—	—	—	—	—	—	—
E :	—	—	—	—	—	—	—	V_7	—	—	—	—
cis :	—	—	—	—	V_7	—	—	—	—	—	—	—
A :	—	—	—	—	—	—	—	—	V_7	—	—	—
fis :	—	—	—	—	—	V_7	—	—	—	—	—	—
D :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	V_7	—	—
h :	—	—	—	—	—	—	V_7	—	—	—	—	—
G :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	V_7	—
e :	—	—	—	—	—	—	—	V_7	—	—	—	—

§. 259.

Tabelle ueber den Siz aller weichen Septimenharmonieen.

	c_7	f_7	b_7	es_7	gis_7	cis_7	fis_7	h_7	e_7	a_7	d_7	g_7
C :	—	—	—	—	—	—	—	—	III_7	VI_7	II_7	—
a :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	IV_7	—
F :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	III_7	VI_7	II_7
d :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	IV_7
B :	II_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	III_7	VI_7
g :	IV_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Es :	VI_7	II_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	III_7
c :	—	IV_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
As :	III_7	VI_7	II_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—
f :	—	—	IV_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Des :	—	III_7	VI_7	II_7	—	—	—	—	—	—	—	—
b :	—	—	—	IV_7	—	—	—	—	—	—	—	—
Ges :	—	—	III_7	VI_7	II_7	—	—	—	—	—	—	—
dis :	—	—	—	—	IV_7	—	—	—	—	—	—	—
H :	—	—	—	III_7	VI_7	II_7	—	—	—	—	—	—
gis :	—	—	—	—	—	IV_7	—	—	—	—	—	—
E :	—	—	—	—	III_7	VI_7	II_7	—	—	—	—	—
cis :	—	—	—	—	—	—	IV_7	—	—	—	—	—
A :	—	—	—	—	—	III_7	VI_7	II_7	—	—	—	—
fis :	—	—	—	—	—	—	—	IV_7	—	—	—	—
D :	—	—	—	—	—	—	III_7	VI_7	II_7	—	—	—
h :	—	—	—	—	—	—	—	—	IV_7	—	—	—
G :	—	—	—	—	—	—	—	III_7	VI_7	II_7	—	—
e :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	IV_7	—	—

§. 260.

Tabelle ueber den Siz aller Septimenharmonieen mit kleiner Quinte.

	c^0_7	f^0_7	ais^0_7	dis^0_7	gis^0_7	cis^0_7	fis^0_7	h^0_7	e^0_7	a^0_7	d^0_7	g^0_7
C :	—	—	—	—	—	—	—	VII^0_7	—	—	—	—
a :	—	—	—	—	—	—	—	II^0_7	—	—	—	—
F :	—	—	—	—	—	—	—	—	VII^0_7	—	—	—
d :	—	—	—	—	—	—	—	—	II^0_7	—	—	—
B :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	VII^0_7	—	—
g :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	II^0_7	—	—
Es :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	VII^0_7	—
c :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	II^0_7	—
As :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	VII^0_7
f :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	II^0_7
Des :	VII^0_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
b :	II^0_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ges :	—	VII^0_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
dis :	—	II^0_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
H :	—	—	VII^0_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—
gis :	—	—	II^0_7	—	—	—	—	—	—	—	—	—
E :	—	—	—	VII^0_7	—	—	—	—	—	—	—	—
cis :	—	—	—	II^0_7	—	—	—	—	—	—	—	—
A :	—	—	—	—	VII^0_7	—	—	—	—	—	—	—
fis :	—	—	—	—	II^0_7	—	—	—	—	—	—	—
D :	—	—	—	—	—	VII^0_7	—	—	—	—	—	—
h :	—	—	—	—	—	II^0_7	—	—	—	—	—	—
G :	—	—	—	—	—	—	VII^0_7	—	—	—	—	—
e :	—	—	—	—	—	—	II^0_7	—	—	—	—	—

§. 261.

Tabelle ueber den Siz aller groſsen Septimenharmonieen.

	C7	F7	B7	Es7	As7	Des7	Fis7	H7	E7	A7	D7	G7
C :	I7	IV7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
a :	—	VI7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
F :	—	I7	IV7	—	—	—	—	—	—	—	—	—
d :	—	—	VI7	—	—	—	—	—	—	—	—	—
B :	—	—	I7	IV7	—	—	—	—	—	—	—	—
g :	—	—	—	VI7	—	—	—	—	—	—	—	—
Es:	—	—	—	I7	IV7	—	—	—	—	—	—	—
c :	—	—	—	—	VI7	—	—	—	—	—	—	—
As:	—	—	—	—	I7	IV7	—	—	—	—	—	—
f :	—	—	—	—	—	VI7	—	—	—	—	—	—
Des:	—	—	—	—	—	I7	IV7	—	—	—	—	—
b :	—	—	—	—	—	—	VI7	—	—	—	—	—
Ges:	—	—	—	—	—	—	I7	IV7	—	—	—	—
dis:	—	—	—	—	—	—	—	VI7	—	—	—	—
H :	—	—	—	—	—	—	—	I7	IV7	—	—	—
gis:	—	—	—	—	—	—	—	—	VI7	—	—	—
E :	—	—	—	—	—	—	—	—	I7	IV7	—	—
cis:	—	—	—	—	—	—	—	—	—	VI7	—	—
A :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	I7	IV7	—
fis:	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	VI7	—
D :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	I7	IV7
h :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	VI7
G :	IV7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	I7
e :	VI7	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

VIII. Grenzen der Mehrdeutigkeit des Sizes.

§. 262.

Jede Harmonie ist, nach dem was wir bisher gesehen, mehrdeutig, in dem Sinne, dass sie in mehr als Einer Tonart zu Hause sein kann, und mithin bald mit dieser bald mit jener römischen Ziffer zu bezeichnen ist, indem z. B. die Harmonie *G* bald als 𝔈:V, bald als 𝔊:I, bald als 𝔇:IV, bald als 𝔠:V, u. s. w. vorkommt.

Nachdem wir nun diese Mehrdeutigkeit an sich selbst kennen gelernt, wollen wir jezo auch die Grenzen untersuchen wo, und die nähern Bestimmungen durch welche die Mehrdeutigkeit in vorkommenden Fällen ganz oder doch zum Theil gehoben wird.

§. 263.

A.) Fürs Erste kommen ein Mal, wie wir in der Lehre von der harmonischen Mehrdeutigkeit selbst gesehen haben, auf einer und derselben Stufe einer Tonart oder Tonleiter zwar oft mehr als Eine, aber doch nicht jede, sondern höchstens zwei Harmonieen leitereigen vor. (§. 252 und 253.) Nämlich:

In der harten Tonleiter.

1.) Auf der ersten Stufe nur ein harter Dreiklang, und eine Septimenharmonie mit grosser Septime; es giebt auf der ersten Stufe der harten Tonart, weder eine kleine noch eine verminderte Dreiklangsharmonie, weder eine Haupt- noch eine weiche Septimenharmonie, noch eine mit kleiner Quinte; oder, dies in unsrer Zeichensprache ausgedrükt: Die Har-

monie der ersten Stufe in Dur ist immer nur entweder I, oder $I\not{7}$; es giebt in Dur kein i, kein i^{o}, kein I_7, kein i_7, und kein i^{o}_7. Z. B. auf der ersten Stufe von $\mathfrak{C}$ residirt G und $G\not{7}$, aber kein c, kein c^{o}, kein G_7, kein c_7 und kein c^{o}_7.

2.) Ebenso ist die Harmonie der zweiten Stufe in Dur immer entweder ii, oder ii_7; nie aber II, ii^{o}, II_7, ii^{o}_7, oder $II\not{7}$. Z. B. auf der zweiten Stufe von $\mathfrak{C}$ finden sich die Grundharmonieen d und d_7, aber kein $\mathfrak{D}$, kein d^{o}, kein $\mathfrak{D}_7$ kein d^{o}_7, und kein $\mathfrak{D}\not{7}$.

3.) Die Harmonie der dritten Stufe in Dur ist immer entweder iii, oder iii_7; niemals III, iii^{o}, III_7, iii^{o}_7, oder $III\not{7}$.

4.) Die Harmonie der vierten Durstufe ist immer entweder IV, oder $IV\not{7}$; also nie iv, iv^{o}, IV_7, iv_7, oder iv^{o}_7.

5.) Die Harmonie der fünften Durstufe ist immer entweder V, oder V_7; aber nie v, v^{o}, v_7, v^{o}_7, oder $V\not{7}$.

6.) Die Harmonie der sechsten Durstufe ist entweder vi, oder vi_7; nie VI, vi^{o}, VI_7, vi^{o}_7, oder $VI\not{7}$.

7.) Die Harmonie der siebenten Stufe in harter Tonart ist immer entweder vii^{o}, oder vii^{o}_7; nie VII, vii, VII_7, vii_7, oder $VII\not{7}$.

§. 264.

Ebenso ist

in der weichen Tonart:

1.) Die Harmonie der ersten Stufe immer nur i; also nie I, I_7, i_7, i^{o}_7, oder $I\not{7}$.

2.) Die Harmonie der zweiten Mollstufe ist immer nur ii^{o} oder ii^{o}_7; nie also II, ii, II_7, ii_7, oder $II\not{7}$.

3.) Eine Harmonie der **dritten** Mollstufe giebt es gar nicht. (§ 245.)

4.) Die Harmonie der **vierten** Mollstufe ist immer entweder iv, oder iv_7; nie IV, iv^{o}, IV_7, $\mathrm{iv}^{o}{}_7$, oder $\mathrm{IV}_{\not 7}$.

5.) Die Harmonie der **fünften** Stufe in Moll ist, so wie in Dur, immer nur V oder V_7; nie v, v^{o}, v_7, $\mathrm{v}^{o}{}_7$, oder $\mathrm{V}_{\not 7}$.

6.) Die Harmonie der **sechsten** Mollstufe ist immer entweder VI, oder $\mathrm{VI}^{\not 7}$; nie vi, vi^{o}, VI_7, vi_7, oder $\mathrm{vi}^{o}{}_7$.

7.) Die Harmonie der **siebenten** Mollstufe ist immer nur vii^{o}; nie VII, vii, VII_7, vii_7, $\mathrm{vii}^{o}{}_7$, oder $\mathrm{VII}^{\not 7}$.

§. 265.

B.) **Fürs zweite** kommt jede Art von Harmonie nur auf gewissen Stufen der harten oder weichen Tonleiter vor: (§. 254.) denn

1.) eine **harte Dreiklangsharmonie** kömmt, wie schon gleich der Anblik des §. 255. zeiget, nur vor auf der ersten, auf der vierten, und auf der fünften Stufe der harten Tonart, und auf der fünften und sechsten der Weichen; es giebt keine harte Dreiklangsharmonie auf der zweiten oder dritten oder siebenten Stufe irgend einer Tonart, und keine auf der sechsten Stufe einer harten, noch auch auf der ersten oder vierten Stufe einer weichen Tonart; oder, in unsrer Zeichensprache zu reden: eine harte Dreiklangsharmonie ist allemal entweder I, IV, oder V in dur, oder V oder VI in moll; es giebt also für uns gar keine grosse römische Ziffer II, III, oder VII. und in Dur kein VI, in Moll kein I und kein IV. Z. B. die Harmonie *G* kann nichts anderes sein, als entweder I, IV

oder V in einer Durtonart, oder V oder VI in einer Molltonart, und folglich entweder C: I, d. h. Dreiklangsharmonie der ersten Stufe in C dur, oder IV in G, oder V in F, oder V in f, oder endlich VI in e.

2.) Weiche Dreiklangsharmonieen residiren nur auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der harten, und auf der ersten und vierten der weichen Tonart; mit andern Worten: eine weiche Dreiklangsharmonie ist allemal entweder II, III oder VI in Dur, oder I oder IV in Moll; es giebt gar kein V oder VII, und in Dur kein I oder IV, und in Moll kein II oder VI. Z. B. *a* ist nur zu Hause in a, e, G, C oder F: nämlich als I, IV, II, VI, oder III. (§. 256.)

3.) Ebenso ist eine verminderte Dreiklangsharmonie allemal entweder VII^0 in dur, oder VII^0 oder II^0 in Moll; es giebt kein I^0, kein III^0, kein IV^0, kein V^0, kein VI^0, und in Dur kein II^0. Z. B. d^0 ist nur zu finden in c als II^0, und in Es oder es als VII^0. (§. 257.)

4.) Ein Hauptseptimenakkord ist immer V_7; es giebt kein I_7, kein II_7, kein III_7, kein IV_7, kein VI_7, und kein VII_7. Z. B. $\mathcal{H}_7$ findet sich nur als E: V_7 oder e: V_7.

5.) Die weiche Septimenharmonie (mit kleiner Terz und grosser Quinte) ist immer entweder II_7, III_7, oder VI_7 in Dur, oder IV_7 in Moll; es giebt gar kein I_7, kein V_7, kein VII_7, und in Dur kein IV_7, in Moll kein II_7, VI_7, oder III_7. Z. B. fis_7 ist immer nur entweder IV_7 von cis, oder II_7 von E, oder VI_7 von A, oder III_7 von D. (§. 259.)

6.) Ein Septimenakkord mit kleiner Quinte kommt überall nur vor als $VII^0{}_7$.

in Dur, oder als ii^{o}_{7} in Moll; es giebt gar kein i^{o}_{7}, kein iii^{o}_{7}, kein iv^{o}_{7}, kein v^{o}_{7}, kein vi^{o}_{7}, und in Dur kein ii^{o}_{7}, in Moll kein vii^{o}_{7}. Z. B. f^{o}_{7} kann nur seyn entweder Ges : vii^{o}_{7}, oder es : ii^{o}_{7}. (§. 260.)

7.) Endlich die grosse Septimenharmonie erscheint überall nur als $\mathrm{I}_{\not 7}$ oder $\mathrm{IV}_{\not 7}$ in Dur, oder als $\mathrm{VI}_{\not 7}$ in Moll; es giebt gar kein $\mathrm{II}_{\not 7}$, $\mathrm{III}_{\not 7}$, $\mathrm{V}_{\not 7}$, $\mathrm{VII}_{\not 7}$, und in Dur kein $\mathrm{VI}_{\not 7}$, in Moll kein $\mathrm{IV}_{\not 7}$. Z. B. *Es*$_{\not 7}$ kann nur vorkommen in g als $\mathrm{VI}_{\not 7}$, oder in B als $\mathrm{IV}_{\not 7}$, oder in Es als $\mathrm{I}_{\not 7}$. (§. 26[illegible].)

§. 266.

Man wird übrigens aus dieser Auseinandersezung ersehen, dass die harten und weichen Dreiklänge die mehrdeutigsten aller Akkorde sind, indem jeder harte oder weiche Dreiklang auf fünf verschiednen Stufen verschiedner Tonarten vorkommen kann. (§. 265. N. 1. u. 2.) Nächst diesen ist die weiche Septimenharmonie am mehrdeutigsten, denn eine und dieselbe weiche Septimenharmonie kommt auf vier Stufen vier verschiedner Tonleitern vor. (§. 265. N. 5.) Nur auf drei verschiednen Stufen kommen der verminderte Dreiklang und die grosse Septimenharmonie vor. (§. 265 N. 3 u. 7.) Endlich kommen die Hauptseptimenharmonie und die Septimenharmonie mit kleiner Quinte jede nur in zwei Tonarten vor. (§. 265 N. 4 u. 6.) Diese zwei Harmonieen sind also am wenigsten mehrdeutig in Ansehung des Sizes. In Einer Hinsicht ist die Hauptseptimenharmonie auch selbst noch minder mehrdeutig als die mit kleiner Quinte, denn diese ist bald ii^{o}_{7}, bald vii^{o}_{7}; jene aber immer V_{7}, nur aber bald V_{7} in Dur, bald V_{7} in Moll. Die Hauptseptimenharmonie

ist also im Grunde nur in Ansehung des Modus (§. 202.) mehrdeutig. (Vergl. unten §. 270.)

§. 267.

Wir haben bis jezt (§. 263 - 66.) gesehen in wie weit die Mehrdeutigkeit des Sizes der Harmonieen durch die eigne Wesenheit dieser Leztern beschränkt ist. Wir werden nunmehr auch sehen, dass auch wol gewisse an einer Harmonie stattfindende Zufälligkeiten diese Mehrdeutigkeit oft heben, und so das Räthsel ihrer Heimath lösen können.

Solche Zufälligkeiten sind gewisse Arten von Umgestaltungen.

1.) Wir haben nämlich schon oben §. 243 N.° 12. bemerkt, dass eine Hauptseptimenharmonie mit hinzugefügter grosser None nur in harter Tonart leitereigen zu finden ist. Wenn gleich also eine Hauptseptimenharmonie, z. B. G_7, sowol $\mathfrak{C}$: V_7, als auch $\mathfrak{c}$: V_7 sein kann, so kann doch die Harmonie G_7 mit beigefügter grosser None nicht $\mathfrak{c}$: V_7 sein, sondern zuverlässig nur $\mathfrak{C}$: V_7.

2.) Umgekehrt, da eine Hauptseptimenharmonie mit kleiner None nur in weicher Tonart leitereigen zu finden ist, (§. 244. N.° 9.) so kann z. B. E_7 mit beigefügter kleiner None nicht $\mathfrak{A}$: V_7, sondern nur $\mathfrak{a}$: V_7 sein.

3.) Wir haben gesehen dass eine Septimenharmonie mit kleiner Quinte an sich selbst bald vii^{o}_{7} in Dur, bald ii^{o}_{7} in Moll sein kann; (§. 260.) wir haben aber auch schon angeführt, dass nur die Septimenharmonie mit kleiner Quinte welche auf der zweiten Stufe der weichen Tonleiter residirt, der Umgestaltung durch willkührliche Erhöhung der Terz fähig ist. (§. 244. N.° 7.) Wenn daher eine

also umgestaltete Septimenharmonie mit kleiner Quinte erscheint, z. B. h^{o}_{7} mit dis statt d, so ist solches h^{o}_{7} bestimmt nicht 𝔈: vii^{o}_{7}, sondern a : ii^{o}_{7}.

4.) Endlich werden wir in der Folge sehen dass auch durch eine oder mehrere harmoniefremden Noten, und überhaupt durch die Art der Stimmenführung, das Räthsel der Angehörigkeit einer Harmonie zu dieser oder jener Tonart und Tonstufe zuweilen gelöset werden kann.

IX. *Zusammenstellung der bisher betrachteten zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit.*

§. 268.

Wir haben nun zwei Hauptgattungen von Mehrdeutigkeit der Harmonieen kennen gelernt: früher nämlich (§. 190 bis 192.) die harmonische Mehrdeutigkeit, und so eben die Mehrdeutigkeit des Sizes.

Hier wollen wir nun einen Augenblik verweilen und einen Blik auf jene erste Hauptart zurükwerfen, um durch Vergleichung beider Hauptgattungen und ihrer Unterarten unsre Ansichten von Mehrdeutigkeit der Harmonieen überhaupt zu erweitern und aufzuhellen.

Wir haben Erstens bei der Lehre der harmonischen Mehrdeutigkeit gefunden, dass eine Harmonie zuweilen durch irgend eine Umstaltung eine Gestalt annimmt welche einer ganz andern Harmonie (für Aug und Ohr — oder wenigstens für lezteres) zum täuschen ähnlich sieht, so dass man einem so gestalteten

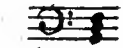
Akkord in der That nicht ansehen kann, ob man ihn für diese oder für jene Harmonie halten soll — mit andern Worten, dass also ein solcher Akkord mehrdeutig ist in Ansehung der Grundharmonie, auf welcher er wol beruhen mögte, und dass darum ein und derselbe Zusammenklang von Tönen bald als auf dieser, bald auf jener Grundharmonie beruhend, angesehen werden kann, oder (da wir die Grundharmonieen durch daruntergesezte lateinische Buchstaben bezeichnen) dass man einem und demselben Zusammenklang bald diese bald eine andre lateinische Buchstabenbezeichnung untersezen kann; weshalb wir denn diese Art von Mehrdeutigkeit oben auch Mehrdeutigkeit in Ansehung der lateinischen Buchstaben nannten. —

Wir erinnern uns auch noch, dass diese harmonische Mehrdeutigkeit aus zwei verschiednen Unterarten bestund, die wir enharmonische und einfache harmonische Mehrdeutigkeit benannt haben: bei jener bemerkten wir einen und denselben Zusamenklang durch verschiedene Noten ausgedrükt, und dem zu Folge auch durch verschiedne lateinische Buchstaben bezeichnet; bei lezterer aber sahen wir einen und denselben Zusamenklang wenn gleich durch einerlei Noten ausgedrükt, doch durch verschiedne lateinische Buchstaben bezeichenbar.

Das alles war harmonische Mehrdeutigkeit, nämlich Mehrdeutigkeit in Ansehung der Frage: welche Grundharmonie dem Zusamenklang zum Grunde liege? Mehrdeutigkeit daher entspringend dass zwei oder mehrere ganz verschiedne Harmonieen einander zuweilen ganz ähnlich sehen, und daher einem und demsel-

ben Zusamenklang verschiedne grundharmonische Bedeutungen untergelegt werden können.

Allein die verschiednen grundharmonischen Bedeutungen eines Zusamenklangs können nun selbst wieder weiter mehrdeutig sein, nämlich in d e m Sinn, dass, so wie ein Zusamenklang mehrdeutig ist in Ansehung seiner Grundharmonie, ebenso die Grundharmonieen selbst mehrdeutig sind in Ansehung ihres Sizes. Z. B. Die Grundharmonie G_7 wird durch Auslassung der Grundnote, der Harmonie h° völlig ähnlich, und nach S. 195

kann also der Zusammenklang . 

ebensogut . . . . h°
sein, als auch . . . . . . G_7

Dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. Nun sind aber die Grundharmonieen h° und G_7 selbst wieder mehrdeutig in Ansehung des Sizes; denn die Harmonie h° findet sich auf der zweiten Stufe von 𝔞, und auf der siebenten von ℭ und von 𝔠; die Harmonie G_7 aber auf der fünften von ℭ und von 𝔠: folglich ist jede der obigen grundharmonischen

Bedeutungen des Akkordes . .

wieder an sich selbst mehrdeutig in Ansehung des Sizes; denn als . h°
ist er entweder . . . . . 𝔞: II°,
oder . . . . ℭ: VII°,
oder . . . . 𝔠: VII°;
als . . . . G_7
ist er entweder . . . . . ℭ: V_7,
oder . . . . 𝔠: V_7.

Ebenso ist der Zusamenklang [H d f a] harmonisch mehrdeutig, weil er sowol auf $\mathcal{G}_7$ als auf h^{0}_7 beruhen kann. Als $\mathcal{G}_7$ ist er aber auf der fünften Stufe von 𝔈 (nicht von 𝔠, §. 267 N. 1.) zu Hause; als h^{0}_7 aber hat er seinen Siz entweder in 𝔞 auf der zweiten Stufe, oder auf der siebenten in 𝔈: dies ist seine Mehrdeutigkeit in Ansehung des Sizes.

Ebenso ist der Akkord [H d f as] oder [H d f gis] oder [H d eis gis] oder [ces d f as] bald $\mathcal{G}_7$, bald $\mathcal{E}_7$, $\mathcal{Gis}_7$ oder $\mathcal{B}_7$ (Seite 194.) dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. Als [H d f as] ist er 𝔠: V_7, als [H d f gis] aber 𝔞: V_7 als [H d eis gis] ist er fis: V_7, und als [ces d f as) residirt er als V_7 in es, und dies ist seine Sizmehrdeutigkeit.

Ebenso klingt der Akkord [B d f as] grade wie [B d f gis]. Als [B d f as] ist er $\mathcal{B}_7$, als [B d f gis] aber beruht er auf der Grundharmonie e^{o}_7 (Seite 194.) dies ist seine harmonische Mehrdeutigkeit. In jeder von diesen zwei verschiednen Eigenschaften hat er aber auch einen andern Siz: als $\mathcal{B}_7$ ist er Es: V_7 oder es: V_7, als e^{o}_7 aber ist er d: II^{o}_7. (§. 267. N. 3.)

§. 269.

Auch diese zweite Hauptgattung von Mehrdeutigkeit (die Mehrdeutigkeit des Sizes) ist, wie man bei näherer Betrachtung des eben angeführten Beispiels sieht, wieder zweierlei.

Sie besteht nämlich zum Theil darin dass eine und dieselbe Grundharmonie sich bald auf dieser bald auf einer andern Stufe irgend einer Tonleiter findet, dass also (wenn man, wie wir, die Grundharmonieen durch lateinische Buchstaben, ihren Siz aber durch

römische Ziffern bezeichnet*) einem und demselben lateinischen Buchstab bald diese bald jene römische Ziffer als ihm zukommende Bezeichnung des Sizes solcher Harmonie untergesezt werden kann. Ein harter Dreiklang z. B. kommt vor bald als I, bald als IV, bald als VI, u. s. w. — ein verminderter ist bald vii^{o} bald ii^{o}; — oder, um beim obigen Beispiel zu bleiben: die Harmonie h^{o} erscheint bald als ii^{o}, (in a-moll) bald als vii^{o} (in C) — diese Gattung von Mehrdeutigkeit des Sizes könnte man insbesondre Mehrdeutigkeit in Ansehung der römischen Ziffer nennen. Ihr sind fast alle Grundharmonieen unterworfen, nur Eine nicht, nämlich die Hauptseptimenharmonie; denn diese ist immer V_7. (§. 158.)

§. 270.

Zum andern Theil besteht die Mehrdeutigkeit des Sizes aber auch darin, dass oft eine und dieselbe Grundharmonie sich auf einerlei Stufe verschiedener Tonarten findet, z. B. ein harter Dreiklang auf der fünften Stufe sowol der Moll- als der Durtonart; mit andern Worten, dass ein und derselbe auch mit einem und demselben lateinischen Buchstab, und auch sogar mit einer und derselben römischen Ziffer zu bezeichnender Zusamenklang, doch auch selbst dann noch in einer Hinsicht mehrdeutig sein kann, nämlich in Ansehung des Modus (§. 202), und also in Ansehung des vor die römische Ziffer zu sezenden grossen oder kleinen teutschen Buchstabs, oder vielmehr nur in Ansehung der Grösse desselben. Die Harmonieen welche dieser leztern Art von Mehrdeutigkeit unter-

liegen sind folgende drei: vii°, V, und V_7: denn es findet sich ein verminderter Dreiklang auf der siebenten Stufe sowol der harten als der weichen Tonart, und zum Beispiel die

Harmonie . . . . .
als h^{o}_{7}, und zwar als vii° betrachtet, kann, wie wir eben im obigen Beispiele gesehen haben, eben so gut . . . . 𝕮 : vii°
sein, als auch . . . . . 𝔠 : vii°
also zwar immer vii°, aber sowohl von 𝕮 als von 𝔠.

Ebenso residirt ein grosser Dreiklang auf der fünften Stufe sowol der harten als der weichen Tonart, und die Harmonie
als 𝒢 und zwar als V betrachtet kann als solches eben so gut . 𝕮 : V,
sein, als auch . . . . . 𝔠 : V.

Ebenso ist selbst die Hauptseptimenharmonie, welche wir in Ansehung der römischen Ziffer ganz unzweideutig fanden, (§. 266.) doch mehrdeutig in Ansehung des Modus, denn z. B. der Akkord . . .
als $𝒢_7$, und folglich als V_7 betrachtet, kann eben so gut . 𝕮 : V_7
als auch . . . . . . 𝔠 : V_7
sein.

§. 271.

Als Resultat der ganzen bisherigen Betrachtung der verschiednen Gattungen von Mehrdeutigkeit ergiebt sich übrigens, dass dieselbe

zwar ihre Grenzen hat, dass es aber doch keinen Akkord giebt, welcher für sich allein betrachtet nicht auf eine oder andre Art mehrdeutig wäre.

Eine bestimmtere Bedeutung erhält jede Harmonie erst durch den Zusammenhang in welchem sie in einem musikalischen Saze erscheint, so wie z. B. auch in der Sprache doppelsinnige Worte durch den Zusamenhang der Rede ihre bestimmte Bedeutung erhalten.

Wie dies zugeht werden wir in der Lehre der Modulation finden. §.333 flgg:

X. *Verwandtschaft der Tonarten.*

§. 272.

Bei der obigen (§. 217–235.) Aufzählung der verschiednen Tonarten hat wol Jeder schon bemerkt, dass einige derselben grössere Æhnlichkeit unter einander haben als mit andern; dass z. B. C dur und G dur einander weit ähnlicher sind als C dur und Fis dur, oder G dur und gis moll. Diese Æhnlichkeit nennt man V e r w a n d t s c h a f t d e r T o n a r t e n. Sie beruht auf der Æhnlichkeit der Tonleitern. Zwei Tonarten deren Tonleitern einander sehr ähnlich sind haben eben darum auch viele leitereigne Harmonieen unter einander gemein, ihre tonischen Harmonieen haben viele gemeinschaftliche verwandte Nebenharmonieen, und solche Tonarten sind sich also auch in dieser Hinsicht sehr ähnlich. So sind z. B. wie jeder bemerkt die Tonleitern von C und G einander sehr ähnlich, und darum finden sich denn auch die meisten der Tonart C eigenthümlichen Harmonieen auch in G; näm-

lich die Harmonieen G, d, d_7, $\mathcal{F}$, $\mathcal{F}_7$, a, a_7, indess sich in Fis, welches dem C sehr unähnlich ist, nicht eine einzige Harmonie findet welche auch in C leitereigen wäre.

Zwei Tonarten deren Tonleitern die grösste Æhnlichkeit mit einander haben, nennt man nächstverwandte Tonarten, oder im ersten Grade verwandt.

A.) *Nächste Verwandtschaft der harten Tonarten.*

§. 273.

Mit jeder harten Tonart sind also zu nächst verwandt diejenigen harten oder weichen Tonarten deren Tonleitern der Erstern am ähnlichsten sind folglich: (§. 126 – 229)

1.) Die harte Tonart ihre Dominante und

2.) Unterdominante.

Der Tonart C dur z. B. sind G dur und F dur nächstverwandt: denn die Tonleiter von G ist von der C – Tonleiter nur in einem einzigen Ton verschieden: C hat nämlich: f, G hingegen erfordert fis. — Ebenso ist F nur in einem einzigen Ton von C verschieden, es hat b statt h. Es giebt keine harte Tonleiter welche der C – Leiter ähnlicher wäre als diese beiden, weil es nur einer einzigen chromatischen Verwandlung bedarf um die Tonleitern G oder F auf der C-Tonleiter darzustellen, um die C – Tonleiter in eine G – oder F – Leiter zu verwandeln. Ebenso findet man dass der Tonart G nächstverwandt sind C und D, dem F nächstverwandt C und B, u. s. w.

§. 274.

Man kann sich diese Verwandtschaften durch folgendes Bild versinnlichen, wo die nächst beisamen stehenden Buchstaben die nächstverwandten Tonarten anzeigen.

Das heist: die z. B. mit C nächst verwandten Durtonarten sind G und F, die nächstverwandten von A sind E und D, u. s. w.

Man könnte diesem Bilde zufolge die Verwandtschaft einer Tonart mit der ihrer Ober- und Unterdominante eine Verwandtschaft in g r a d e r, in a u f - u n d a b s t e i g e n d e r Linie nennen, und sagen: C sei in aufsteigender Linie zunächst mit G, in absteigender zunächst mit F verwandt.

Uebrigens bemerkt man leicht, dass die hier abgebildete Reihenfolge von verwandten Tonarten dem sogenannten Quintenkreis entspricht den wir oben (§. 230.) kennen gelernt.

u. s. w.
Fis
|
H
|
E
|
A
|
D
|
G
|
C
|
F
|
B
|
Es
|
As
|
Des
|
Ges
u. s. w.

§. 275.

3.) Gleichfalls unter die nächsten Verwandte einer harten Tonart zählt man d i e

Molltonart der kleinen Unterterz derselben. So wird a mit unter die nächsten Verwandte von C gezählt; denn auch die a-Tonleiter ist von der C-Tonleiter nur um einen Ton verschieden: gis statt g. (§. 231.) Ebenso ist A nächstverwandt mit fis, Es mit c, D mit h, Des mit b, u. s. w.

§. 276.

4.) Endlich kann man auch als einer Durtonart nächstverwandt ansehen die Molltonart auf derselben Stufe, z. B. c als nächste Verwandte von C. Zwar ist die c-Tonleiter in mehr als einem Ton von der C-Skale verschieden, in jener befinden sich die Töne es und as, in dieser aber e und a: allein von einer andern Seite haben sie doch auch gar zu viel mit einander gemein. Denn die tonische Note von C dur ist auch die von c moll folglich drehen sich beide Tonarten um ein gemeinschaftliches, oder vielmehr um ein und dasselbe Centrum, um den Hauptton C, beide sind Kinder eines und desselben Vaters, man könnte sie als Zwillingsschwestern, wiewol von verschiedenen Karakteren, ansehen, wo nicht gar als dieselbe Tonart, nur unter zweierlei Karakter, (Modus.) als eine und dieselbe Person, nur in zweierlei verschiedenen Gemüthsstimmungen — So wie die tonische Note von C dur auch die von c moll ist, so ist die zweite Stufe von C auch die zweite von c, die vierte von C auch die von c, die fünfte, (die Dominante) von C ist auch Dominante von c, das Subsemitonium von C ebenfalls Subsemitonium von c, ja auf der Beiden ge-

meinschaftlichen fünften Stufe wohnen sogar in beiden Tonarten dieselben Harmonieen, nämlich in 𝔆 sowol als in 𝔠 die Harmonieen 𝒢 und $\mathcal{G}_7$. Die Æhnlichkeit dieser Zwillingsgeschwister ist also so gross, dass sie in einem gewissen Sinn fast aufhört blose Æhnlichkeit zu sein, und beinah Selbigkeit, (Identität) wird, — viel zu gross als dass man zwei einander in so vielen Stüken so ähnliche Tonarten nicht wenigstens als nächste Verwandte ansehen müsste.

Ebenso sind die Tonarten 𝔄 und 𝔞, 𝔈𝔰 und 𝔢𝔰, u. s. w. als Zwillingsgeschwister, als gewissermasen identisch, und folglich als nächstverwandt zu betrachten.

§. 277.

Man sieht übrigens dass der hier unter 4.) beachtete Verwandtschaftsgrund ein ganz anderer ist als der welcher die unter 1, 2, 3.) erwähnten Verwandtschaften begründete. Er beruht nämlich nicht darauf, dass die einzelnen Töne woraus z. B. die 𝔆 Tonleiter besteht alle bis auf einen einzigen auch in 𝔠 vorkommen, nicht auf einer solchen Art von Æhnlichkeit, sondern vielmehr auf einer gewissen Identität im Ganzen, darauf, dass die 𝔠-Tonleiter in gewisser Hinsicht nur eine Spielart der 𝔆-Skale ist. Die folgende Vergleichung wird die Verschiedenheit des Verwandtschaftsgrundes verdeutlichen. Die tonische Note der 𝔆dur-Tonleiter kömmt auch in 𝔊dur vor, aber nicht als tonische Note, sondern als vierter Ton, der zweite Ton von 𝔆dur, der Ton d, kömmt auch in 𝔊dur vor, aber nicht als zweiter, sondern als fünfter Ton oder Dominante; u. s. w. Allein

die tonische Note von C dur, der Ton c, kommt auch in c moll vor, und zwar wieder als tonische Note, die Sekunde der C-Tonleiter, der Ton d kömmt in c wieder als Sekunde vor, eben so die Töne f, g und h in beiden Tonleitern als vierter, fünfter und siebenter Ton: Ja selbst der dritte und sechste Ton beider Tonleitern ist dieselbe Tonstufe, nur chromatisch verwandelt: e und a, — es und as.

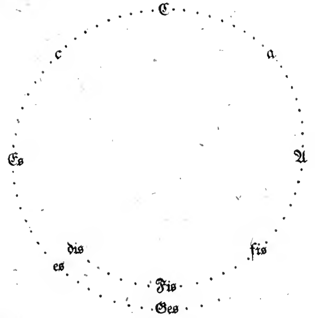
§. 278.

Die unter den Ziffern 3.) und 4.) entwikelten Verwandtschaften von Molltonarten mit Durtonarten lassen sich durch folgendes Bild darstellen:

es — Es — c — C — a — A — fis;

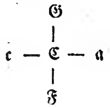
d. h. die mit C dur nächstverwandten Molltonarten sind c moll und a moll, — mit A dur sind nächst verwandt a moll und fis moll, mit fis sind nächstverwandt A und Fis oder Ges, u. s. w. und diese Art von Verwandtschaft kann dann im Gegensaz von den unter Ziffer 1.) und 2.) angeführten Verwandtschaftsgattungen, mit dem Namen S e i t e n v e r w a n d t s c h a f t belegt werden.

Uebrigens kann man, wenn man will, die oben in Gestalt einer Queerzeile dargestellte Reihenfolge auch in einen dem Quintenkreis ähnlichen Terzenzirkel zusamenbiegen, in welchem sich dann alle Verwandtschaften dieser Gattung dargestellt befinden. Auch hier sieht man wie die am weitesten von einander entfernten Tonarten sich enharmonisch wieder einander nähern und ablösen.



§. 279.

Nach der bisherigen Darstellung hat nun also jede Durtonart vier nächstverwandte Tonarten, zwei harte in grader Linie, und zwei weiche in der Seitenlinie. Z. B. mit C sind im ersten Grade verwandt G und F, c und a. Man kann sich also die gesammte nächste Verwandtschaft von C durch folgendes Bild vorstellen:



T

So wie die obige Figur die gesammte nächste Verwandtschaft der Tonart 𝔈 darstellt, so stellt die unten §. 291. beigefügte Tabelle die gesammte nächste Verwandtschaft nicht blos von 𝔈, sondern von jeder Durtonart, anschaulich dar.

B.) *Nœchste Verwandtschaft der weichen Tonarten.*

§. 280.

Suchen wir nun, auf ähnliche Art wie wir so eben bei den Durtonarten gethan, auch die nächsten Verwandte der Molltonarten auf, so finden wir, dass auch jede Molltonart vier andre Tonarten zu nächsten Verwandten hat; zwei Weiche und zwei Harte. Als nächstverwandt z. B. mit der Tonart 𝔞 moll zeigen sich nämlich

1.) Die Molltonart der Oberdominante, nämlich 𝔢 moll,

2.) Die Molltonart der Unterdominante, nämlich 𝔡.

Unter allen Molltonleitern giebt es nämlich keine, welche der Tonleiter von 𝔞 ähnlicher wäre als die beiden Tonleitern 𝔢 und 𝔡, und darum müssen wir diese Beiden als nächste Verwandte von 𝔞 ansehen, ebenso wie wir 𝔊 und 𝔉 als in gerader Linie nächstverwandt mit 𝔈 angesehen haben. Auf gleiche Art erscheinen 𝔥 und 𝔞 der Tonart 𝔢 nächstverwandt, der Tonart 𝔡 aber 𝔞 und 𝔤, der Tonart 𝔤𝔦𝔰 oder 𝔞𝔰 ebenso 𝔡𝔦𝔰 oder 𝔢𝔰, und 𝔠𝔦𝔰 oder 𝔡𝔢𝔰, u. s. w.

§. 281.

Ein Bild der Verwandtschaften grader Linie unter den Moll-Tonarten enthält nebenstehende Tabelle. Die z. B. mit h nächstverwandten Molltonarten sind in aufsteigender Linie fis, und in absteigender Linie e, die nächsten von c sind g und f, u. s. w.

Auch diese Tabelle stimmt übrigens mit dem uns schon oben bekannt gewordenen Quintenkreis der Molltonarten überein (§. 235.)

u. s. w.
dis
|
gis
|
cis
|
fis
|
h
|
e
|
a
|
d
|
g
|
c
|
f
|
b
|
es
u. s. w.

§. 282.

Bei näherer Betrachtung der im vorigen Paragraphen angeführten Verwandtschaftsart wird man übrigens vielleicht schon bemerkt haben, dass die Tonleitern e und d der a-Leiter **nicht so sehr** ähnlich sind als die Tonleitern C und G, oder C und F einander gleichen.

Man vergleiche, um dies zu finden, die Tonleiter 𝔈 mit den harten Tonleitern ihrer Ober- und Unterdominante:

g a h c d e fis
c d e f g a h
f g a b c d e

jede ist von der andern nur um einen einzigen Ton verschieden. 𝔊 unterscheidet sich von 𝔈 nur durch fis statt f, 𝔉 von 𝔈 nur durch b statt h.

Grösser ist immer die Verschiedenheit zwischen Molltonarten, z. B.

e fis g a h c dis
a h c d e f gis a h c d
d e f g a b cis

𝔢 unterscheidet sich von 𝔞 durch fis statt f, g statt gis, und dis statt d; — 𝔡 unterscheidet sich von 𝔞 durch g statt gis, b statt h, und cis statt c, und darum liesse sich sagen die Verwandtschaft in grader (auf- oder absteigender) Linie zwischen zwei Molltonarten sei nie ganz so innig als die Verwandtschaft zwischen zwei Durtonarten.

§. 283.

Als ebenfalls nächste Verwandte einer Molltonart findet man:

3.) Die Durtonart ihrer kleinen Terz. So ist mit 𝔞moll nächstverwandt 𝔈 dur aus eben dem Grund weshalb wir oben umgekehrt (§. 275.) 𝔞 unter die nächsten Verwandte von 𝔈 rechneten.

Ebenso sind nächstverwandt 𝔠 und 𝔈𝔰, fis und 𝔄, u. s. w.

§. 284.

Als nächste Verwandte einer Molltonart erscheint endlich:

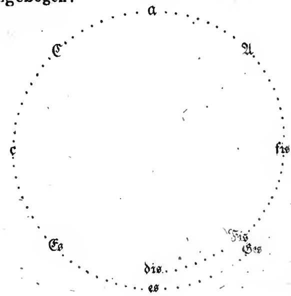
4.) Die Durtonart auf derselben Stufe, z. B. C als nächste Verwandte von c (aus gleichem Grund warum umgekehrt oben (§. 276.) c als nächste Verwandte von C angesehen wurde.) Ebenso a und A, fis und Fis oder Ges, u. s. w.

§. 285.

Die Seitenverwandtschaft einer Molltonart kann also durch folgende Reihe anschaulich gemacht werden:

Es — c — C — a — A — fis — Ges.

oder, die Reihe wieder Kreisförmig zusammengebogen:



es ist ganz derselbe Terzenkreis wie der schon oben §. 278. abgebildete, nur an einem andern Punkt angefangen.

§. 286.

Eine Anschauung der gesammten nächsten Verwandtschaft einer Molltonart, sowol in grader als in der Seitenlinie, z. B. von a moll oder c moll, gewähren folgende Bilder:

```
          e                  g
          |                  |
  C  —  a  —  A      Es  —  c  —  C
          |                  |
          d                  f
```

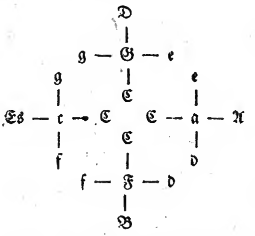
Das heisst: mit a sind nächstverwandt: e, d, C, und A, und zwar e in aufsteigender Linie, d in absteigender, und C und A in der Seitenlinie; die nächsten Verwandte von c sind g, f, Es und C.

C.) *Verwandte zweiten Grades der Durtonarten.*

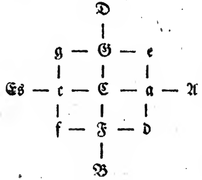
§. 287.

Wir kennen nun die nächste Verwandtschaft jeder Tonart. Die entferntere Verwandtschaft beruht auf dem einfachen Grundsaze: die nächsten Verwandte meiner nächsten Verwandten sind meine Verwandte zweiten Grads. D. h. mit einer Tonart im zweiten Grade verwandt sind diejenigen Tonarten, welche mit den nächsten Verwandten der ersten nächst verwandt sind.

Um dies recht anschaulich zu machen, wollen wir einmal die Verwandten zweiten Grades von C aufsuchen. Im e r s t e n Grad mit C stehen G, F, a und c; die nächsten Verwandten dieser vier Tonarten sind aber, wie folgende vier Figuren zeigen: D, e, A, d, B, f, Es und g:



oder, die vier Figuren in Eine zusammen gezogen:



folglich sind D dur, e moll, A dur, d moll, B dur, f moll, Es dur und g moll mit C dur im zweiten Grad verwandt, und zwar D durch G, e durch G und durch a, A durch a, d durch a und durch F; u. s. w.

Die unter §. 291. gegebne Tabelle giebt eine Uebersicht der Verwandtschaft zweiten Grads jeder Durtonart.

§. 288.

Eines ist jedoch hier nicht zu verkennen: nach der obigen Darstellung sind nämlich die eben genannten vier Tonarten mit C im zweiten Grade, also alle vier eigentlich gleich nahe verwandt; — dennoch aber ist diese Verwandtschaft, genauer betrachtet, nicht ganz gleich innig. Man fühlt es schon ohne genaue Betrachtung, dass Es und A dem C im Grund doch noch etwas fremder sind als D, B, e, d, f oder g. Sucht man sich Rechenschaft hievon zu geben so findet man leicht folgendes:

Die Verwandtschaft von C zu D, B, e, d, f, und g gründet sich auf Æhnlichkeit der Tonleitern. Am ähnlichsten dem C sind zwar G, F und a, nächst diesen aber D, B, e, d, f und g. Die Æhnlichkeit dieser sechs leztern Tonarten mit C ist also eine Æhnlichkeit zweiten Grades; und darum können und müssen sie mit vollem Recht als Verwandte zweiten Grades von C anerkannt werden.

Nicht ganz ebenso steht es mit der Verwandtschaft von A gegen C; diese beruht auf keiner Æhnlichkeit der beiderseitigen Tonleitern, wenigstens ist die Tonleiter von A der C-Leiter weit unähnlicher als die

von 𝔇, von 𝔢, 𝔡, oder 𝔅. 𝔄 dur und 𝔈 dur sind nur durch 𝔞 moll miteinander verwandt, und zwar im zweiten Grade, weil beide mit 𝔞 moll im ersten Grade verwandt sind. Nun beruht aber die Verwandschaft zwischen 𝔞 und 𝔄 nicht sowol auf einer **Aehnlichkeit** der beiden Tonleitern, sondern, nach §. 276, eigentlich auf einer gewissen **Indentität** derselben; allein alles was wir dort über die Indentität zwischen 𝔠 und 𝔈, (oder 𝔞 und 𝔄) anführten, (z. B. dass die tonische Note von 𝔞 auch tonische Note von 𝔄 sei, u. s. w.) fällt zwischen 𝔄 und 𝔈 **auf einmal ganz** hinweg, indess zwischen 𝔈 und 𝔇, 𝔢, 𝔡, 𝔅, 𝔣 und 𝔤 immer noch ein ziemlicher Grad von Aehnlichkeit der Tonleitern übrig bleibt.

Das Gesagte lässt sich leicht auf die Verwandschaft zwischen 𝔈 und 𝔈𝔰, so wie auf alle ähnliche **Seitenverwandschaften zweiten Grades** anwenden.

D.) *Verwandte zweiten Grads der Molltonarten.*

§. 289.

Auf gleiche Art findet man die Verwandten zweiten Grades z. B. von 𝔞, wenn man zuerst dessen Verwandte ersten Grades aufsucht, und dann die nächsten Verwandte von diesen. Die Verwandten ersten Grades von 𝔞 sind, wie wir wissen, 𝔢, 𝔡, 𝔄 und 𝔈: die nächste Verwandschaft von deisen aber stellen die folgenden vier Figuren dar:

```
                 h
                 |
         G   —   e   —   E
     G           |           E
     |           a           |
c —  C  —  a           a  —  A  — fis
     |           a           |
     F           |           D
         F   —   d   —   D
                 |
                 g
```

oder, die vier Figuren in Eine verbunden;

```
            h
            |
      G  —  e  —  E
      |     |     |
c  —  C  —  a  —  A  —  fis
      |     |     |
      F  —  d  —  D
            |
            g
```

und so erscheinen denn h, E, fis, D, g, F, c und G als Verwandte zweiten Grades von a;

Auch diese Verwandschaften sind übrigens wieder nicht ganz gleich i n n i g; denn

Fürs Erste haben wir schon oben (§. 282.) bemerkt, dass die Verwandschaft der Mollton-

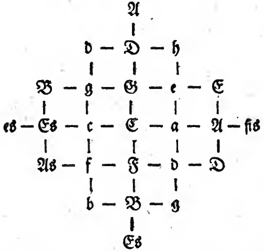
arten in grader Linie nicht ganz so innig sind als die der harten Tonarten.

Zweitens gilt auch hier das was oben (§. 288.) über die Seitenverwandtschaft zweiten Grades zweier Durtonarten unter einander gesagt worden ist.

E.) *Entferntere Verwandtschaften der Dur- und Molltonarten.*

§. 290.

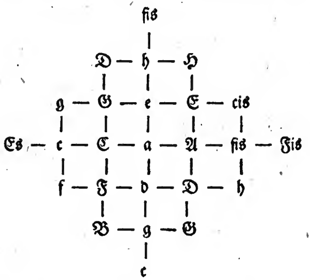
Nach gleichen Grundsäzen wie die Verwandtschaften zweiten Grades findet man leicht von selbst auch noch die entferntern Grade, indem man zuerst die Verwandte zweiten Grads aufsucht, und dann weiter die nächsten Verwandte von diesen. Z. B. mit C dur sind, wie nachstehende Figur zeigt,



im dritten Grad verwandt h, E, fis oder ges, es, As, und b. Auch A, d, B, D, g,

und Es; da aber diese sechs leztern Tonarten mit C auch schon im zweiten Grad verwandt sind, so kömmt ihre Verwandtschaft dritten Grades nicht mehr in Anschlag, und als Verwandte dritten Grads werden also nur h, C, fis oder ges, es, As und b angesehen.

Ebenso sind, wie folgende Figur zeigt:



mit a im dritten Grad verwandt H, cis, Fis, oder Ges, Es, f, B, fis, D, g, h, G und c; da aber diese sechs leztern Tonarten mit a auch schon im zweiten Grade verwandt sind, so kommen nur die sechs ersten als Verwandte dritten Grades in Anschlag.

§. 291.

Die folgende Tabelle stellt die Verwandtschaften aller Tonarten unter einander anschaulich dar.

F.) *Tabelle aller Tonarten-Verwandtschaften.*

a	A	fis	Fis	dis	Dis	his	C
d	D	h	H	gis	Gis	eis	F
g	G	e	E	cis	Cis	ais	B
c	C	a	A	fis	Fis	dis	Es
f	F	d	D	h	H	gis	As
b	B	g	G	e	E	cis	Des
es	Es	c	C	a	A	fis	Ges
gis	As	f	F	d	D	h	H
cis	Des	b	B	g	G	e	E
fis	Ges	es	Es	c	C	a	A
h	Ces	as	As	f	F	d	D
e	Fes	des	Des	b	B	g	G
a	Bes	ges	Ges	es	Es	c	C

XI. Charakteristik der verschiedenen Tonarten.

§. 292.

Wenn wir auf die verschiedenen Tonarten zurükbliken die wir bisher kennen gelernt, so finden wir, dass sie sämmtlich auf nur zwei Hauptgattungen hinauslaufen, nämlich auf Harte und Weiche; dass aber alle einzelne Tonarten einer und derselben Hauptgattung im Grunde ganz einerlei, alle Durtonarten nur Transpositionen einer und derselben Durtonart sind, und ebenso alle weiche Tonarten nur Wiederholungen und treue Nachbildungen einer Molltonart, nur um eine oder mehrere grosse oder kleine Tonstufen höher oder tiefer; so dass z. B. auf einem etwas hochgestimmten Klavier C dur grade so lautet wie etwa Des oder Cis dur auf einem etwas tief gestimmten: der Unterschied zwischen C dur und Cis dur besteht blos darin, dass ersteres bei gleicher Stimmung im Ganzen tiefer, lezteres aber höher ist; in der Wesenheit aber sind Beide einander ganz gleich, und ein Tonsezer hätte also hiernach bei der Wahl der Tonart in welche er ein Tonstük sezen will, Anderes nicht zu beachten, als dass er diejenige Tonart wähle, in welcher die Ausführung des Stükes den Sängern oder Spielern am leichtesten und bequemsten, und welche überhaupt der Natur und dem Umfang der Singstimmen und Instrumente am angemessensten und vortheilhaftesten sein mag.

§. 293.

Im wesentlichen ist dem auch wirklich also, und ein Tonstük aus C ins Cis transponirt

klingt bei etwas tiefer Stimmung grade so, wie es bei etwas hoher Stimmung in 𝔈 geklungen.

Indessen treten doch gewisse Zufälligkeiten ein, durch welche jede einzelne Tonart eine karakteristische Eigenthümlichkeit erhält.

Dieser Umstände sind hauptsächlich zweierlei:

A.) *Temperatur.*

§. 294.

Der Erste beruht darauf, dass es (aus Gründen welche die rationale Harmonik lehrt) unmöglich ist, die Instrumente so zu stimmen, dass sie in allen Tonarten vollkommen rein stimmten; d. h. so, wie sie nach der akustisch-rationalen Berechnung der Schwingungsverhältnisse stimmen müssten.

Woher diese Unmöglichkeit entspringt, kann eigentlich nur die harmonische Akustik oder Kanonik nachweisen, und die Entwikelung derselben und ihres Grundes gehört also nicht hieher, nicht in die Theorie der Tonsezkunst. (S. 18.) Indessen ist es auch für die Lehre der Tonsezkunst interessant, wenn auch nicht den rationalen Grund der Sache zu entwikeln, doch die Resultate desselben zu betrachten.

Dies leztere wollen wir also hier thun, und dadurch zugleich die Beschaffenheit unsers Tonsistems überhaupt noch näher (§. 217.) kennen lernen.

Wenn man ein Instrument vollkommen rein stimmen wollte, nämlich jeden Ton so, wie er nach dem Masstabe stimmen müsste, welchen die rationale Harmonik als Ideal aufstellt, z. B. den Ton g als vollkommen reine

Quinte von c, ebenso d als reine Quinte oder Unterquarte von g, und so fort, a, e, h, fis, cis, gis, in lauter ideal reinen Quinten, bis: his, fisis, ... oder umgekehrt f als ideal reine Quarte oder Unterquinte von c, b als ebensolche von f, und so fort, bis deses, geses, ..., so würden die durch solche ideal oder normal reine Stimmung herauskommenden Töne mit ihren enharmonischen Paralleltönen (§. 29.) nicht ganz übereinstimmen; sondern man würde z. B. in der ersterwähnten Quintenfolge ein fis erhalten, welches nicht ganz derselbe Ton wäre wie das ges welches in der zweiterwähnten Folge von Unterquinten erschiene, sondern fis und ges würden als zwei um ein Merkliches verschiedene Töne erscheinen. Ebenso wären cis und des, gis und as, dis und es, h und ces, e und fes, u. s. w. nicht gleichlautende, sondern wirklich verschiedene Töne, der enharmonische Unterschied (§. 29.) zweier Töne wäre dann nicht blos mehr ein papierner, sondern ein hörbarer. Ebenso der Unterschied zwischen zwei enharmonisch parallelen Tonarten; keine mehr würde die andre enharmonisch ablösen, kein Quinten — Quarten — oder Terzenkreis in sich selbst zurüklaufen, sondern die verschiednen Tonarten liefen in einer graden Linie in ewig entgegengesezten Richtungen ins Unendliche auseinander; eine Menge von Mehrdeutigkeiten, welche in gewissem Sinne doch auch als Unvollkommenheiten betrachtet werden können, fielen hinweg, eine kleine Quinte, z. B. h-$\overline{\text{f}}$, oder a-$\overline{\text{es}}$ würde nicht mehr grade so klingen wie eine grosse Quarte f-h, oder a-$\overline{\text{dis}}$, (§. 66.) der übermässige Sextenakkord nicht mehr wie ein Hauptseptimenakkord (§. 185.) u. s. w.

§. 295.

Ein solches dem akustischen Ideal von Reinheit entsprechendes Tonsistem mögte allerdings hohen, nicht blos idealen, sondern, wenn es nur erst ausgeführt wäre, auch effektiven Werth haben!

Allein wir würden in nicht geringer Verlegenheit sein, sollten wir dies Ideal realisiren, und alle unsre Instrumente so einrichten, dass sie, statt wie jezt blos zwölf verschiedne Töne im Umfang einer Oktave, (§. 21,) deren unendlich viele anzugeben vermögten, z. B. wenn wir die Klaviaturen unsrer Klaviere und Orgeln so einrichten sollten, dass sich darauf eigne Tasten, Saiten und Pfeiffen für his, andre für c, und wieder andre für deses u. s. w. fänden, eigne für cis und des, und so ins unendliche fort! (S. 29.) Eben dies, wenn auch nicht ganz ebenso fühlbar, würde bei andern Instrumenten eintreten. Wir würden unter dem Druk solcher idealen Vollkommenheit, und solcher Anzahl von Tönen u. s. w. erliegen!

§. 296.

Zum Glük ist indessen solche ideale Reinstimmung nicht die, welche nöthig ist um vollkommen wolzuklingen, sondern z. B. der Dreiklang [H dis fis] klingt vollkommen wol, auch wenn seine Quinte fis nicht so stimmt wie, nach dem Ideal der rationalen Harmonik, eine Quinte klingen sollte, und seine Terz, dis, nicht so, wie in der Akustik eine Terz herausgerechnet wird, und der enharmonische Unterschied z. B. zwischen dem idealen eigentlichen dis und dem idealen es ist so

gering, dass ein Ton welcher zwischen Beiden ungefehr die Mitte hält ganz füglich sowol als dis, wie als es, gebraucht werden, und also bald als dis zur Terz von H, bald als es zur Quinte von as dienen kann.

Wenn man daher die Töne eines Instruments, z. B. eines Klaviers, so stimmt, dass der Ton jeder Taste ungefehr in der Mitte zwischen zwei enharmonisch parallelen Tönen schwebt, so einen und verschmelzen sich die unendlich vielen Töne, welche die ideale Reinheit erfordern würde, auf nur zwölf verschiedene Töne im Umfang jeder Oktave, mit denen man alsdann aus 24 Tonarten, (S. 234 et 244.) zwar nicht mathematisch rein, wol aber musikalisch rein, d. h. so rein spielen kann, als es unser Gehör verlangt.

Eine solche, eigentlich absichtlich oder künstlich unvollkommne Stimmung, worin jede Tonart von ihrer idealen Reinheit ein Geringes zum gemeinsamen Besten der übrigen nachlässt und abgiebt, um das wechselseitige Ablösen der enharmonisch parallelen Tonarten möglich zu machen, nennt man Temperatur, musikalische Temperatur, Temperatur des Tonsistems, schwebende Stimmung, (weil sie die Töne so stimmt dass sie zwischen zwei enharmonisch verschiednen Tönen gleichsam in der Mitte schweben,) und die geringe Abweichung eines solchergestalt schwebend gestimmten Tones von der vollkommnen Reinheit eine Schwebung.

§. 297.

Diese Temperatur kann nun aber wieder von zwei verschiednen Arten sein, nämlich:

entweder so dass alle vierundzwanzig Tonarten in gleichem Grade von der normalen Reinheit abweichen: — diese Art von Temperatur trägt den Namen gleichschwebende Temperatur — oder so dass eine oder einige Tonarten der idealen Reinheit näher bleiben, indess die andern sich desto weiter davon entfernen, und also zu Gunsten der Erstern den Leztern mehr von ihrer Reinheit abgebrochen wird, Erstere also gleichsam auf Kosten der Leztern begünstigt und reiner erhalten werden: eine solche Temperatur belegt man mit dem Namen der ungleichschwebenden. Bei der Erstern wird jeder der innerhalb einer jeden Oktave befindlichen zwölf Töne gleichweit von dem Vorhergehenden oder Nachfolgenden entfernt sein, und also der Unterschied der Tonhöhe z. B. von his oder c bis zu cis oder des eben so gros wie der von cis oder des zu d oder cisis oder deses, und wie von d zu dis oder es, u. s. w. und ebenso werden bei solcher gleichschwebenden Stimmung auch alle übrigen Intervalle derselben Art ganz genau gleich gros, also z. B. alle grosse Quinten gleich rein und gleich unrein sein, ebenso alle grosse oder kleine Terzen, Quarten, Sexten, u. s. w. — Bei der ungleichschwebenden Temperatur hingegen wird der Unterschied eines jeden der zwölf Töne zum Nachfolgenden nicht überall so ganz gleich gros sein, sondern es wird unter den verschiednen Tonentfernungen derselben Art eine grössere oder geringere Ungleichheit statt finden.

§. 298.

Und zwar kann diese Ungleichheit selbst wieder auf verschiedene Arten statt finden:

die Begünstigung einer oder mehrer Tonarten vor andern kann nämlich bald beträchtlicher bald geringer sein, bald zu Gunsten nur einer einzigen oder nur Weniger auf Kosten aller übrigen, bald zu Gunsten der Mehrheit auf Kosten einiger Wenigen, statt finden. Man sieht leicht dass hiernach eine Menge verschiedner Unterarten von ungleichschwebenden Temperaturen denkbar sind.

§. 299.

Viele Theoristen schreiben und streiten sehr gelehrt und sehr heftig, ob die gleichschwebende, oder die ungleichschwebende, und zwar diese oder jene so oder anders ungleichschwebende Temperatur, die vorzüglichere sei. Der Eine findet nur die Eine gut, alle übrige aber unerträglich, der Andre aber erklärt eine ganz andre für die einzig wahre und gute, jene erste aber, so wie alle übrige, für abscheulich und unausstehlich. —

Wir wollen hier den Streit gut sein lassen, und nur sagen dass unsre Instrumente durchgängig ungleichschwebend gestimmt werden, und zwar so dass die wenigsttransponirten und darum auch mehr gebräuchlichen Tonarten der Reinheit näher gehalten werden als die mehr transponirten, mehr chromatischen (§. 220.) Tonarten.

§. 300.

Die auf solche Art den chromatischen Tonarten zu Theil werdende grössere Abweichung von absoluter Reinheit, welche Abweichung aber darum noch keine wirkliche Unreinheit ist, giebt nun diesen Tonarten etwas gewissermasen Fremdklingendes, und so wird diese

grössere oder geringere Unreinheit dieser oder jener mehr oder weniger transponirten Tonart eben dadurch zur Quelle der karakteristischen Verschiedenheit einer Tonart von der andern; oder mit andern Worten: dadurch dass jede unsrer 24 Tonarten in einem grösseren oder geringeren Grade, und zwar jede auf eine andre Art, von der idealen Reinheit abweicht, erwächst einer jeden derselben eine eigenthümliche karakteristische Verschiedenheit, die sich indessen besser empfinden als mit Worten beschreiben, am wenigsten aber genau und unbedingt bestimmen lässt.

§. 301.

Dieses Leztere ist um so weniger möglich, da die verschiednen Instrumente ihrer Einrichtung und Beschaffenheit nach gar nicht fähig sind sämmtlich genau in einerlei Temperatur, d. h. so gestimmt zu werden, dass in einer und derselben Tonart alle Arten von Instrumenten in gleichem Grade, und auf dieselbe Art, von der ursprünglichen Reinheit abwichen.

Ja nicht ein Mal ist ein menschliches Ohr so vollkommen organisirt, dass es Einem und demselben Instrument, z. B. einem Klavier, jedesmal genau dieselbe Temperatur zu geben im Stande wäre. Man gebe ihm aber welche man will, so werden nicht alle andre Instrumente fähig sein, grade dieselbe Temperatur anzunehmen. So z. B. die Bogeninstrumente, (Violinen, Violen, u. s. w.) Zwar müssten diese eigentlich nach jeder Temperatur spielen können, allein da ihre leeren Saiten in vollkommen reine Quinten gestimmt zu werden pflegen, so passen die Töne der leeren Saiten eigent-

lich in **keine** Temperatur und da nun doch die übrigen Töne dieser Instrumente gegen die Töne der leeren Saiten möglichst in Verhältnis gebracht und abgeglichen werden müssen, so entsteht dadurch gleichsam nothwendigerweise (und von allem Streiten und Schreiben der Theoristen über die beste Temperatur unabhängig) für diese Art von Instrumenten eine ganz eigne Art von Temperatur. — Wieder andre Temperaturen fliessen aus der Einrichtung der Blaseinstrumente mit Tonlöchern, und zwar aus der Natur jeder eignen Gattung dieser Instrumente eine eigne. Kurz die Temperatur keines der genannten Instrumente stimmt mit der aller andern genau überein, auf keinem ist diese oder jene Tonart genau in eben dem Grade und auf dieselbe Art temperirt wie auf jedem Andern: sondern die auf diesen verschiedenen Instrumenten stattfindenden im Grunde verschiedenen Temperaturen haben nur soviel im Ganzen miteinander gemein, dass auf allen die gewöhnlichern weniger transponirten Tonarten der normalen Reinheit überhaupt näher bleiben, als die mehr chromatischen; und zwar auch dieses blos auf den genannten Instrumenten, indess andre, z. B. Horn und Trompete, und gewissermasen auch das Klarinett, in allen Tonarten einerlei Temperatur, oder gewissermasen gar keine haben, (ebenso die Singstimme, welche ihrer Natur nach gar keiner Temperatur bedarf, jedoch sich mit in die Temperatur der Instrumente zu schiken vermag.)

Man sollte nun wol denken dass unter solchen Umständen eine Musik auf solchen verschiedenartig temperirten Instrumenten vorgetragen abscheulich klingen müsste, dass man z.

B. schon nicht ein mal eine Geige und ein Klavier zusammen hören könne, weil, wenn man etwa das $\bar{a}$ der erstern nach dem $\bar{a}$ des leztern gestimmt hat, das $\bar{\bar{e}}$ der ersten, welches eine reine Quinte zu $\bar{a}$ ist, gegen das nicht rein sondern schwebend gestimmte $\bar{\bar{e}}$ des Leztern abscheulich distoniren müsse, ebenso das $\bar{d}$ und g der erstern gegen das $\bar{d}$ und g des Leztern. Ja man wird sich noch mehr wundern, dass die Wirkung doch in der That nicht abscheulich ist, wenn man vielleicht schon in gelehrten Büchern gelesen hat, dass der Einklang gar keine Abweichung von der vollkommnen Reinheit ertrage, und bei demselben vielmehr grade die geringsten Abweichungen am aller unerträglichsten seien. Allein die Erfahrung lehrt nun einmal das Gegentheil, lehrt, dass unser Gehör so überempfindlich in der That nicht ist, sondern im Zusammenhang und Verlauf einer Musik auch nicht vollkommen reine Einklänge mit hin nimmt, ohne Missvergnügen dabei zu empfinden. Wie wär es denn auch sonst möglich z. B. eine Sinfonie aufzuführen ohne das ganze Orchester mit lauter ideal und normal vollkommnen Virtuosen, und eben solchen Instrumenten, zu besezen.

§. 302.

Auf diese Art also wird die durch die Unvollkommenheit unsrer Instrumente nothwendig werdende Temperatur unsers Tonsistems, und zwar grade die ungleiche, ja selbst auf verschiednen Arten von Instrumenten verschiedenartig ungleiche Schwebung der Temperatur, statt ein Hinderniss zu sein,

vielmehr zufällig die Quelle eines Reichthums an verschiedenartigen Karakteren der verschiednen Tonarten; ein Reichthum an Individualität, der, bei verständiger und glüklicher Wahl der zu diesem oder jenem Zwek passendsten Tonart. die glüklichsten Kunstwirkungen herbeizuführen vermag.

B.) *Tonfarbe.*

§. 303.

Der zweite Umstand welcher ebenfalls, wenn gleich nur zufällig, eine karakteristische Verschiedenheit der verschiedenen Tonarten begründet, beruht darauf, dass gewisse Töne verschiedener Instrumente eine verschiedene Art von Klang, ein verschiedenes Timbre, eine verschiedene Tonfarbe haben, und also den Tonarten worin mehrere Töne dieser oder jener Tonfarbe vorkommen, diesen oder jenen Karakter mittheilen. Dies ist der Fall sowol bei Saiten- und Bogen-, als bei Blaseinstrumenten.

Was zuerst die Erstern, (Violinen, Violen, u. s. w.) angeht, so klingen dieselben anders in denen Tonarten, worin die Töne häufig vorkommen in welche die leeren Saiten dieser Instrumente gestimmt sind, als in denen wo diese Töne leiterfremd sind, und also nur seltener vorkommen, die vorkommenden Töne also alle, oder fast alle, durch Aufsezen der Finger gegriffen werden müssen. So kann z. B. die Violine, deren leere Saiten in die Töne g, $\bar{d}$, $\bar{\bar{a}}$ und $\bar{\bar{\bar{e}}}$ gestimmt sind, in den Tonarten C, F, G und D alle vier leere Saiten häufig gebrauchen, weil alle vier Töne in diesen Tonarten leitereigen sind; — in A ist schon die

g - Saite nicht mehr leitereigen, in E auch die $\bar{d}$ - Saite nicht, in Des keine einzige, — in Es ist nur die Terz der Tonika eine leere Saite (g,) alle andre Töne aber müssen gegriffen werden: in E hingegen ist nur die Tonika selbst und deren Quarte ($\bar{\bar{e}}$ und $\bar{a}$) eine leere Saite; in As kommt nur eine einzige vor, nämlich die tiefe g-Saite, welche das Subsemitonium ist; in E sind es die beiden höchsten Saiten, welche den ersten und vierten Ton der Tonleiter, $\bar{\bar{e}}$ und $\bar{a}$, angeben, u. s. w. Da nun der Ton der leeren Saiten allemal eine andre Art von Klang, eine andre Tonfarbe (Timbre) hat, als ein durch aufdrüken des Fingers gegriffner, jener weit heller und schärfer klingt, dieser aber dumpfer und weicher, so entsteht durch diese an sich zufälligen Umstände, und noch manche andere ähnliche kleine Zufälligkeiten, und durch die vielfältigen Kombinationen derselben, eine weitere, zwar nicht wesentliche, aber immer karakteristische Eigenthümlichkeit und Verschiedenheit jeder Tonart von jeder andern.

Auch auf den **Blaseinstrumenten** sind nicht alle Töne einander an Klang und Tonfarbe ähnlich, aus welchen Eigenthümlichkeiten der Blaseinstrumente dann auch wieder andre karakteristische Eigenthümlichkeiten einer Tonart vor der andern entspringen. Sodann trit bei einigen Blaseinstrumenten auch noch der weitere Umstand ein, dass sie zu gewissen Tonarten höhere, zu andern tiefere Toneinsäze gebrauchen, (wie z. B. das Horn, die Trompete, und zum Theil auch das Klarinett,) und dass durch höhere Toneinsäze ihr Klang durchaus schärfer und schreiender, durch Tiefere

aber weicher und dumpfer wird. Vermöge dieses Grundes erscheint z. B. ein und dasselbe Tonstük, erst auf C-Hörnern und dann auf F-Hörnern geblasen, im lezten Fall nicht blos um drei Töne höher, sondern, weil die hohen F-Hörner auch eine hellere und derbere Art von Klang haben als die dumpfern tiefern C-Hörner, so wird das Tonstück auf den F-Hörnern auch weit heller und derber klingen, als es in G klang.

§. 304.

Dabei wird man aber, eben aus der Natur des zufälligen Verschiedenheitsgrundes, auch leicht abnehmen, dass der Karakter welchen diese oder jene Tonart durch die eigenthümliche Beschaffenheit der Blaseinstrumente annimt, auch wol grade der Entgegengesezte von dem sein kann, welchen ihr die Beschaffenheit der Saiteninstrumente verleiht. So klingen z. B. die Saiteninstrumente in D heller und schärfer als in Es, die Es-Hörner und Es-Trompeten aber heller und schärfer als die D-Hörner und D-Trompeten; durch welche verschiedene Mischungen denn die Karakteristik der verschiednen Tonarten noch manchfaltiger individualisirt wird.

§. 305.

Man sieht leicht dass durch so verschiedenartige Zufälligkeiten der ersten (§. 294.) und zweiten (§. 303.) Art, und durch die so verschiedentlich bei dieser oder jener Tonart zusamentreffenden Mischungen derselben, eine gewisse karakteristische Verschiedenheit einer jeden Tonart entstehen muss.

Diese Eigenthümlichkeit jeder einzelnen Tonart nun besonders zu beschreiben, alle bei

jeder derselben zusammentreffende Eigenthümlichkeiten anzuführen und zu erklären, würde wol höchst unnüze Weitläufigkeit sein, zumal jeder Musiker den Karakter der verschiednen Tonarten schon ohnedies aus der Erfahrung kennt, und besser fühlt, als sich etwas dieser Art durch Worte beschreiben lässt. Um ihn in Stand zu sezen, über das was er fühlt sich Rechenschaft zu geben, dazu wird das hier im allgemeinen gesagte genügen, zumal Dem, der mit der Beschaffenheit der verschiedenen Instrumente bekannt ist. Wer aber diese noch nicht kennt, der muss sich diese Bekanntschaft ja doch noch verschaffen, indem er sonst theils auch die ausführlichste Erklärung doch nicht zu verstehen, theils auch überhaupt nie mit guter Wirkung etwas für Instrumente zu sezen vermögte. Eine sistematische und erschöpfende Anleitung zur Erkenntniss der Natur und Beschaffenheit jedes Instrumentes, wird die Seite 127 erwähnte Lehre von der Benuzung der materiellen Kunstmittel gewähren, welche im Verfolg dieses Werkes erscheinen soll, und wovon einige Bruchstüke in mehreren Blättern der Leipziger allgem. mus. Ztg. v. 1816 abgedrukt sind (wiewol, durch unglüklichen Zufall beim Abdruk, in sehr zerrissnem Zusammenhang, und mit Auslassung grade der wesentlichsten Kapitel.)

XII.) Kennzeichen aus welchem Ton ein Musikstük geht.

§. 306.

Hier, am Ende der Betrachtung sämtlicher Tonarten ergiebt sich natürlich die Fra-

ge: woran man denn erkennen könne aus welcher Tonart dieses oder jenes Tonstük oder diese oder jene Stelle desselben gehe?

Die Antwort auf diese Frage, welche sich nicht mit wenig Worten abfertigen lässt, werden wir im folgenden Buch finden, welches sich in gewissem Sinne ganz mit derselben beschäftigt, namentlich in der Lehre von der Bestimmtheit des Sizes der Harmonieen durch Verbindung unter einander, von den Ausweichungen, und von der modulatorischen Einrichtung der Tonstüke überhaupt.

§. 307.

Mancher Leser erinnert sich vielleicht, von seinem Musikmeister mehrmals gehört, wo nicht gar auch selbst in respectabeln Lehrbüchern gelesen zu haben: um zu erkennen aus welchem Ton ein Stük gehe, dürfe man nur auf die Vorzeichnung, und dann auf die lezte Note — höchstens auch noch auf den lezten Akkord des Stückes, sehen. Leicht und kurz wär ein solches Hausmittelchen allerdings: aber dafür ist es auch so unwahr, trüglich und unzureichend wie alle seines gleichen. Wir können dieses Theils schon jezt, durch blosen Rükblik auf §. 239., §. 237. flg. einsehen, theils werden wir es in der Folge an den oben angeführten Orten noch näher einsehen lernen.

Anmerkung.

Es bedarf wol kaum einer Anmerkung um das im obigen Paragraphen gesagte zu begründen.

Was zuerst die V o r z e i c h n u n g angeht so kann man ja 1.) bekanntlich jede

Tonart bei jeder beliebigen, und auch wol ohne alle Vorzeichnung schreiben. (§. 239.) Zweitens kann die Regel noch weniger zu Erkenntnis der Tonart jedes einzelnen Perioden, jeder einzelnen Phrase in der Mitte eines Tonstükes, dienen, weil man nicht bei jeder mitten in einem Tonstük geschehenden Ausweichung die Vorzeichnung ändert. (§. 239) Drittens ist das besagte Kennzeichen insbesondre bei der gemeinüblichen Art wie man für Molltonleitern vorzuzeichnen pflegt, (§. 237.) noch doppelt unzuverlässig.

Ebenso trüglich ist das Kennzeichen der lezten Note und Harmonie; denn erstens endet bei weitem nicht jedes Tonstük mit der tonischen Harmonie. Viele Tonstüke enden ohne tonischen Schluss, andre schliessen mit einem förmlichen Schlussfall, aber auf einer Harmonie welche gar nicht die tonische des ganzen Stükes war, z. B. Stüke aus weichen Tonarten mit dem tonischen harten Dreiklang, von welchem allen wir Beispiele unten (in der Lehre von der modulatorischen Einrichtung eines Tonstükes im Ganzen) finden werden; noch weniger trifft es, zweitens, immer zu dass am Ende eines Tonstükes die tonische Note grade zu oberst, oder auch nur immer im Basse läge: fast jedes Bicinium giebt ein Beispiel des Gegentheils; drittens aber verlässt uns auch dieses Kennzeichen alsdann gänzlich, wenn wir daran erkennen wollen aus welchem Ton dieser oder jener einzelne Takt oder Theil eines Tonstükes gehe.

Also abermals ein einseitig wahrer, d. h. ein zwar wol in vielen Fällen zutreffender Lehrsaz, der auch, wenn man ihn blos » für einen in vielen Fällen zutreffenden aber nicht überall Ausreichenden « ausgäbe, immerhin mitgehn könnte, (indem er auf diese Art zwar kein allgemeines folglich kein wahres Kennzeichen sein, also nichts helfen, aber doch auch den Kunstjünger nicht betrügen, also doch auch nichts schaden würde,) der aber, als allgemeines Kennzeichen ausgeboten, nicht blos untauglich, sondern unwahr und trüglich ist.

Schon der alte J. B. Doni (dell' inutile osservanza dei Tuoni hodierni, p. 237.) sagt über dieses Kennzeichen, aecht humoristisch, aber eben so wahr, folgendes: » Or questa si ch' è una delle più » strane cose del mondo, e proprio co» me dire, che, per discernere un Lio» ne da un Cavallo, bisogni guardargli » la coda; che se al povero animale sarà » stata tagliata, non si potrà connoscere » di qual specie sia. E se in una mo» dulazione manchera l'ultima nota, » non si potra discernere in qual modo » è composta. «

XIII. *Antike, Griechische oder Kirchentonarten.*

§. 308.

Wir haben bisher nur zwei Hauptgattungen von Tonarten kennen gelernt, nämlich

harte und weiche. Eigentlich sind auch, wenigstens für unsre heutigen Ohren, nur diese zwei Tonarten geniesbar. Indessen versichern uns musikalische Antiquare, dass die alten Griechen (von deren Musik man nur freilich nichts mehr weis) nicht wie wir blos zwei, sondern sechs, oder gewissermassen zwölf, wo nicht gar noch mehr, wesentlich, verschiedene Tonarten hatten; sie finden in unsern alten Kirchenmelodieen noch deutliche Ueberbleibsel jener Tonarten, und darin eine Würde, eine Kraft, welche in unsern heutigen Tonarten durchaus unerreichbar sei, u. s. w.

Wir wollen suchen uns einen möglichst klaren Begriff davon zu verschaffen, was man unter diesen sogenannten griechischen Tonarten zu verstehen pflegt.

Dieser Gegenstand macht übrigens, wie wir alsbald sehen werden, eigentlich keinen Theil unserer Theorie der Tonsezkunst aus, sondern wird hier gleichsam nur historisch berührt, und wer also dieses Kapitel nicht etwa blos darum lesen will, um sich einen Begriff von dem vielbesprochenen Gegenstand zu verschaffen, der mag es, ohne den geringsten Nachtheil des Zusammenhanges, nur immerhin vorderhand überschlagen.

§. 309.

Die Lehrbücher sagen uns (jedoch allerdings mit unvergleichlich mehr gelehrter Dunkelheit und Unverständlichkeit, als ich hier wiederzugeben vermag) darüber folgendes:

Die Griechen hatten folgende wesentlich von einander verschiedene Tonarten oder Leitern:

1.) Eine, welche lautete wie unsre harte Tonleiter, worin also die grossen und kleinen

Stufen eben so vertheilt waren, wie in unsern Durtonleitern. Z. B.

c d e f g a h $\bar{c}$;

oder:

d e fis g a h $\overline{cis}$ $\bar{d}$;

u. s. w. Diese hies die **jonische Tonart**.

2.) Eine andre Tonart hies die **Dorische**, in dieser war die Stufe

vom	ersten	zum	zweiten Ton		gros,
—	2ten	—	3ten	—	klein,
—	3 -	—	4 -	—	gros,
—	4 -	—	5 -	—	gros,
—	5 -	—	6 -	—	gros,
—	6 -	—	7 -	—	klein,
—	7 -	—	8 -	—	gros.

etwa wie:

d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$,

oder:

e fis g a h $\overline{cis}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$,

u. s. w. — Die Dorische Tonleiter war folglich von der ersten Stufe bis zur fünften wie eine Molltonleiter, von da an aber sehr verschieden, nämlich: die Stufe vom fünften zum 6ten Ton gros, vom 6ten zum 7ten klein, vom 7ten zum 8ten gros; oder, kürzer ausgedrükt: sie war eine Tonreihe wie eine Durtonleiter wenn man diese von der zweiten Leiterstufe anfängt.

3.) Wieder eine andre Tonart, die **Phrygische** genannt, sah folgendermasen aus:

e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$

klein, gros, gros, gros, klein, gros, klein

oder:

c des es f g as b c

u. s. w. also wie unsre Durtonleiter wenn man sie von der dritten Leiterstufe anfienge.

4.) Lydische Tonart war wie unsre Durtonleiter von der vierten Stufe angefangen, z. B:

f g a h c̄ d̄ ē f̄.

oder:

c d e fis g a h c̄.

u. s. w. -- 5.) Die Mixolydische war wie unsre Durtonleiter wenn man sie von der fünften Stufe anfienge z. B.

g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ.

oder:

c d e f g a b c̄.

u. s. w. -- 6.) Die Aeolische wie z. B.

a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā.

oder:

c d es f a as b c̄.

u. s. w. -- und 7.) Nach Vogler die mixophrygische, wie:

h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄.

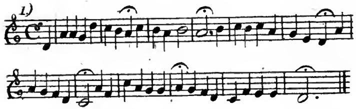
oder:

c des es f ges as b c̄.

§. 309.

Um nun zu erkennen aus welchem Ton eine griechische Weise geht, muss man wissen, dass allemal die lezte Note der Weise als

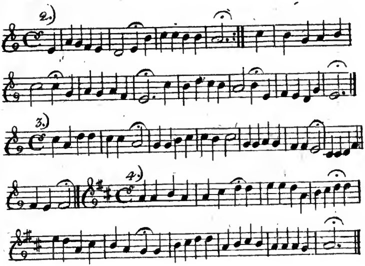
Tonica, als erste Stufe, angesehen wird. Je nachdem nun die sämmtlichen in einer Weise vorkommenden Töne, wenn man sich dieselben in eine Reihe gestellt vorstellt, eine Tonreihe bilden worin die grossen und kleinen Stufen so vertheilt sind wie in der jonischen, oder wie in der dorischen (u. s. w.) Tonart, so sagt man: die Weise geht aus der jonischen, aus der dorischen (u. s. w.) Tonart. Z. B. die folgende Weise:



endet mit dem Ton d, dieser ist also, auf griechisch, als Tonica dieser Weise anzusehen. Nun darf man nur sehen welche Art von Tonreihe die übrigen in dieser Weise vorkommenden Töne gegen den Ton d bilden? — Wenn man die in der obigen Weise vorkommenden Töne in eine Reihe stellt, und den Ton d als ersten Ton betrachtet, so kömmt eine Tonreihe heraus wie eine Durtonleiter von der zweiten Leiterstufe angefangen, und man erkennt also daran, dass diese Weise aus der dorischen Tonart geht.

Auf gleiche Art findet man, dass folgende Weise N.° 2 phrygisch ist; denn wenn man die Töne aus denen die Weise besteht in eine Reihe stellt, und von e, als dem Ton mit welchem die Weise schliesst, zu zählen anfängt, so zeigt sich eine Tonreihe wie eine in

C dur vom dritten Ton e angefangen. Ziff. 3 ist wie in C vom Ton f angefangen, also lydisch, und Ziff. 4 wie in D von a angefangen, (oder, was dasselbe ist, wie in C von g angefangen,) also mixolydisch (nur transponirt,)



und auf nämliche Art wird man auch eine aeolische, eine mixophrygische, und eine jonische Weise erkennen.

§. 310.

Dabei ist aber noch weiter zu unterscheiden, ob die Töne aus welchen die Weise besteht mehr im Umfange von der tonischen Note bis zu deren Oktave liegen, oder mehr im Umfang vom fünften Ton bis zu dessen Oktave; im ersten Fall nennt man die Weise a u t h e n t i s c h, im andern Fall aber p l a g a l i s c h, und es wird dem Namen der Tonart

der Beisaz 'ὑπὸ-(Hypo-) angehängt. Z. B. die Töne der obigen Weise Ziff. 1, worin der Ton d Hauptton ist, liegen, wenn auch nicht alle, doch bei weitem gröstentheils, zwischen $\bar{d}$ und $\bar{\bar{d}}$, also zwischen dem Hauptton und seiner Oktave; die Weise ist also authentisch-dorisch: ebenso ist die phrygische Weise Ziff. 2 authentisch, weil sie sich hauptsächlich im Umfang zwischen e und $\bar{\bar{e}}$ aufhält. Hingegen die Weise Ziff. 3, deren Hauptton f ist, besteht aus Tönen welche alle, nicht zwischen $\bar{f}$ und $\bar{\bar{f}}$, sondern zwischen $\bar{c}$ und $\bar{\bar{c}}$ liegen; diese Weise ist also plagalisch-lydisch, oder hypolydisch; eben so ist Ziffer 4 plagalisch-myxolydisch, oder hypomyxolydisch. Auf gleiche Weise wird man auch finden was eine hypojonische, eine hypodorische, hypophrygische, hypoæolische, oder eine hypomyxophrygische Weise sei.

§. 311.

So waren, nach dem Zeugnis wenigstens des grösten Theils unsrer Schriftsteller, die sogenannten griechischen Tonarten beschaffen; (wiewol einige andre Scribenten uns diese Tonarten wieder ganz anders beschreiben. M. s. D. Forkels Geschichte der Musik, I. §. 99-177.)

Das erste was nun bei solcher Betrachtung dieser sogenannten Tonarten wol jedem schon beifiel, ist die Bemerkung, dass die griechischen Tonarten ganz und gar das nicht sind was wir »Tonart« nennen, (denn wir bestimmen eine Tonart nicht nach einer Weise,) und die griechischen Tonleitern nicht das, was uns eine Tonleiter ist. Eine

Tonleiter in unserm Sinne ist die Gesammtheit der Töne aus welchen die zur Familie einer tonischen Harmonie gehörenden, einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen bestehen: – eine griechische Tonleiter aber sind die Töne welche in einer Weise vorkommen; jene ist das Resultat der Analyse der Grundharmonieen: diese das Resultat der Analyse der Melodie.

§. 312.

Was aber den vielgerühmten eminenten und unerreichbaren Werth und Vorzug dieser Tonarten vor unsern Dur- und Molltonarten angeht, so klingen, wenn wir unsre Ohren fragen, solche Tonstüke wie die oben angeführten nun freilich etwas wunderlich, und ein Ungelehrter, der es nicht besser gelernt hat, mögte derartige Gesänge (deren Griechheit übrigens von den Theoristen anerkannt wird,) denn freilich für Erzeugnisse eines Zeitalters erkennen, wo die Tonkunst noch in der Wiege lag, und ihre ersten rohesten Versuche äusserte, welche denn auch nur ein musikalisch noch ganz ungebildetes Volk (ein Volk bei welchem z. B. die Musikdirektoren eiserne Sohlen an den Schuhen hatten, um nur den Takt laut genug stampfen zu können, und Austerschalen oder hohle beinerne Becken in beiden Händen, um sie nach dem Takte schallend zusammenzuklappen, u. dgl. —) leicht befriedigen, vergnügen, und, bei seiner nationellen Reizbarkeit und Beweglichkeit, auch wol gar begeistern konnten.

Dagegen versichern uns aber hoch- und tiefgelehrte musikalische Antiquare, und zum

Theil auch gelehrte und treffliche Tonsezer unsrer Zeit: wenn unsre Ohren die Vortrefflichkeit solcher Weisen nicht zu fassen vermögten, so liege der Grund davon einzig in der Verwöhnung und Verderbtheit unsers Gehörs durch unsre elende moderne Dur- und Molltonarten; die Griechen seien ja doch ganz andre Leute gewesen als wir, und was diese ehmals begeistert habe sei nur zu sublim für unsre profane Ohren.

§. 313.

Ich will es nur bekennen dass auch ich zu jenen Ungelehrten gehöre, welche den blinden Glauben an die Herrlichkeit und Vorzüglichkeit solcher Musik vor allem was heut zu Tage wir Musik nennen, noch nicht haben erlernen können: gedenke übrigens über diesen Gegenstand hier um so weniger eine Kontroverse zu schreiben, da F o r k e l (a. a. O. besonders §. 174: flgg.) diesen Gegenstand so wahrhaft trefflich und gründlich erschöpfend beleuchtet hat, dass kaum mehr etwas weiter zu sagen übrig bleibt. (Auch in der Leipziger all. Mus. Ztg. V^ter^ Jahrgang N.° 17 ist, gegen W. J o n e s und F. G. von D a l b e r g, dasselbe Urtheil ausgesprochen und wolbegründet.) Nur mit Wenigem wollen wir die Wahrheit, welche Forkel, so trefflich von der h i s t o r i s c h e n Seite beurkundet hat, hier auch von der a r t i s t i s c h e n Seite noch etwas näher unbefangen beleuchten, wollen uns keinen Zwang anthun, Tonstüke wie die oben angeführten, oder die von F o r k e l §. 166. flgg. gelieferten ähnlichen Proben griechischer Tonstüke, oder andere derselben Gattung, unsern Ohren zu Troz, herrlich und

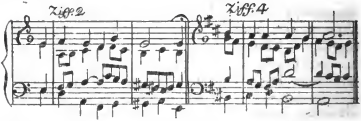
köstlich zu nennen, sondern das Herz haben sie, so wie sie hier und dort stehen, ungeniesbar und unmusikalisch zu finden.

Ich sage: so wie sie da stehen, also ohne harmonische Begleitung abgesungen, wie sie denn auch gesungen zu werden ursprünglich bestimmt waren, und von ihren Urhebern gesungen wurden, also ohne Zuthat von unsrer heutigen Musik. Man wende uns daher nicht ein, dass solche Gesänge, mit kunstreicher harmonischer Begleitung z. B. von einem Vogler oder Bach auf der Orgel vorgetragen, oder etwa mehrstimmig von einem wolbesezten Sängerchor gesungen, in der That ganz herrlich und ganz und gar nicht mehr ungeniesbar klingen: denn da jede solche Weise eben dadurch dass man sie zur Theilnehmerin an einem harmonischen Gewebe macht, aufhört griechische Musik zu sein, so braucht es ja, um unser obiges Urtheil zu bestätigen, nichts weiter, als eben die Bemerkung, dass grade nur die Harmonie, also eine der griechischen Musik ganz fremde Zuthat, durch deren Beitrit das sogenannte griechische Tonstük eben aufhört griechische Musik zu sein, dasselbe geniesbar macht.

Denn, bei aller Achtung gegen theils berühmte Gelehrte, theils treffliche Tonsezer, muss es einem denn doch wunderlich vorkommen, wenn man sie behaupten hört, sie begleiteten diese Gesänge mit Harmonieen auf griechische Weise, indess denn doch fast kein Mensch mehr zweifelt dass die Griechen das was wir Harmonie nennen gar nicht kannten, und folglich solche Gesänge ja gar nicht harmonisch begleiteten.

§. 314.

Und wenn man es untersucht, worin denn das »auf griechische Weise« besteht, und die harmonischen Bearbeitungen solcher Gesänge von den anerkanntesten Kennern der alten Tonarten, Seb. Bach, Vogler, u. A. durchsucht, so läuft es im Wesentlichen darauf hinaus, dass man ein solches Stük mit dem (harten oder weichen) Dreiklang auf dem Tone, der der lezte Ton der Weise ist, endet, und wo möglich auch damit anfängt, und also z. B. die obige Weise Ziff. 2, §. 309. so schliesst, als ob sie aus ℭdur gienge, oder die ebendaselbst mit Ziff. 4, bezeichnete wenigstens mit dem *A* - Akkord;



(wiewol auch dies nicht allemal; man sehe z. B. Grauns berühmt gewordene Bearbeitung eben des angeführten Chorals Ziff. 2, in seinen Passion — und eine von mehreren Bachischen Bearbeitungen ebendesselben, welche beide mit der G-Harmonie schliessen,) übrigens, wie man sieht, sowohl dabei, als auch im Verlaufe des ganzen Stükes, keineswegs blos solche Akkorde gebraucht deren Töne in den in der phrygischen oder lydischen sogenannten Tonleiter liegen. —

Nun ist zwar freilich noch keinem Menschen eingefallen, zu behaupten, ja, auch nur

Wahrscheinlichkeitsgründe dafür anzuführen, dass solche Gesänge bei den Griechen auf solche Weise begleitet worden seien: — was hat es aber alsdann für einen Sinn, wenn man solcher Ausstattung einer sogenannten griechischen Weise durch heutige Harmonieen den Namen einer griechischen Behandlung des Tonstükes beilegt? Eine harmonisch behandelte griechische Weise ist anders nichts als ein Stük heutiger Musik, ein heutiges, (modernes) Musikstük, in dessen Harmonieengewebe die einzelnen Töne einer griechischen Weise als einzelner Faden eingewirkt sind, dessen Ganzes aber darum eben sowenig mehr antik ist, als ein moderner Kopfpuz worin etwa eine griechische Haarloke eingeflochten würde, eine griechische Frisur wäre.

§. 315.

Uebrigens ist dieses musivische Einsezen, dieses Einwirken derartiger Weisen in ein Gewebe heutiger Harmonieen, nicht immer ein ganz einfaches Geschäft; denn einestheils widerstreben diese Weisen, wie wir gefunden haben, nicht selten schon an und für sich einigermasen unserm natürlichen Gehör, und wollen daher auch in eine Harmonieenreihe heutiger Art nicht recht passen, und um solche störrige und ungeberdige Weisen in ein harmonisches Gewebe zu verflechten, sieht man sich sehr häufig genöthigt, der Harmonie bald diese, bald jene ungewöhnliche Wendung zu geben, und überhaupt auch sonst tausenderlei harmonische Künste anzubringen, um die harte und herbe Kost unsern Ohren doch geniesbar zu machen — anderntheils aber ist eben solcher Aufwand von ungewöhnlichen

Wendungen oft auch blos dazu nöthig, um einer solchen Weise, welche sonst, an und für sich betrachtet, unsern Ohren keineswegs befremdend erscheinen würde, das zu geben was man griechische Behandlung (§. 314.) nennt. Ein Beispiel giebt eben wieder die §. 309. angeführte Weise Ziff. 2, welche, wenn man ihr erlauben wollte aus C dur zu gehen, ganz einfach und natürlich dahinzöge, und niemanden auffallen würde, aber eine ganz befremdende Miene annimmt, wenn man sie (wie in dem §. 314 angeführten Beispiel Ziff. 2.) nöthigt, mit der E-Harmonie zu schliessen, um nun griechisch und phrygisch zu heisen.

§. 316.

Eben diese öfter vorkommenden ungewöhnlichen harmonischen Wendungen sind es übrigens hauptsächlich, welche, (in Verbindung mit der feierlich langsamen Bewegung des Choralgesangs an sich, mit der Einfachheit des Vortrags, mit dem daran geknüpften religiosen Gefühl, mit dem frommen Respekt vor dem grauen Alterthum, und so mancher sonstigen ehrwürdigen Nebenidee und Reminiszenz,) derartigen Musikstüken einen eignen Reiz und einen anziehenden gleichsam mistischen Anstrich von Feierlichkeit und Heiligkeit geben. Und wenn man also findet, dass ein nach einer antiken Weise, und mit harmonischer Bearbeitung gespielter oder abgesungener Choral eine ganz eigne Wirkung thut, die man bei Gesängen andrer Art gewöhnlich nicht findet, so liegt der Grund davon, wie man sieht, keineswegs in dem selbständigen Werth der antiken Weise, sondern im Gegentheil vielmehr grade in dem, was an dem Tonstüke

nicht antik ist, in der harmonischen Begleitung, welche insbesondre in dem sich freiwillig aufgelegten Zwang Veranlassung findet, ihre ungewöhnlichere Seiten hervorzukehren, und tieferliegende Züge zu entfalten.

§. 317.

Unsre Kunst ist es also, welche die sogenannten antiken Weisen geniesbar macht, unsre Musik ist es, welche in solchen Choralbearbeitungen gefällt. Nicht mehr ist z. B. eine wie Seite 238 bearbeitete Choralmelodie eine phrygische Weise, nicht dieser Schluss ein griechischer, phrygischer, sondern einer in E dur, der gleichwol ungünstigen Weise durch künstliche Harmonieenwendung abgewonnen. (Unten, bei der Lehre von der modulatorischen Anlage der Tonstüke im Ganzen, werden wir eine Menge derartiger Schlüsse angeführt, und nach den Grundsäzen unserer Tonkunst erklärt finden.) All dieses ist das Werk unsrer Kunst, all dieses lehrt die Theorie unsrer Musik machen, und wir brauchen, um solche Weisen durch Harmonie (welche, wie gesagt, an sich selbst ein Erzeugnis heutiger Art und Kunst ist) ausschmüken zu können, keineswegs eigne griechische Tonarten anzunehmen, (welche dadurch ja vielmehr eben ausgelöscht werden,) da die Theorie unsrer Musik uns die Mittel vollständig darbietet, durch welche jede sowol moderne als auch mehr oder weniger ungewöhnliche Griechische, Chinesische, Kamtschadalische, Hottentottische, und wer weiss, was sonst noch für kannibalische Weisen, harmonisch begleitet werden können; und wir brauchen also eben so wenig die sogenannten

griechischen Tonarten, als etwa Chinesische, Karaibische, u. s. w. als eigne wirkliche Tonarten anzunehmen, und eben darum auch in unsrer Theorie der Tonsezkunst keine eigne Theorie der gelehrtdunkeln griechischen Tonarten, aufzustellen.

Wol ist die Kenntniss dieser alten sogenannten Tonarten für die Kunstgeschichte von Interesse, und auch einem praktischen Musiker steht es allerdings gar wol an, wenn er von so hohen und geheimen Dingen auch eins mitzusprechen weis. Ja, einem der davon nichts weis, kann sogar leicht das grosse Unglük begegnen, dass er einmal einen sogenannten äçht griechischen Tonschluss macht, ohne zu wissen wie die Alterthumskenner einen solchen Tonschluss auf griechisch nennen, — oder dass er, ebenso unbewusst, vielleicht gar einmal zufallig ein ganzes Tonstük auf eine Art behandelt, welche ein musikalischer Antiquitätenkenner für ächt griechisch erkennen würde. (Ich selbst, z. B. habe, wenigstens in dem Augenblik wo ich die Melodie zu Th. Körners »Morgenlied der Freien« im 1ten Heft meines »Leier und Schwert« erfand, auch nicht von ferne daran gedacht, dass man dieselbe, bis auf den plagalischen Nachruf: »Amen«, für eine æcht lydische Weise würde erkennen können. Man nenne sie lydisch oder wie man sonst will, wenn sie nur gut ist! —

§. 318.

Eben darum gehört aber auch die Lehre von den griechischen Tonarten in die Kunstgeschichte, nicht aber macht sie einen integrirenden Theil einer Theorie der Tonkunst aus;

und es ist Pedanterei, wenn die meisten Theoristen meinen, es gehöre ordentlich zum guten Anstand, in einem Lehrbuch der Tonsezkunst — ja sogar in blosen leidigen Generalbassschulen — eruditionis gratia auch so etwas von den Tonarten der Griechen, von griechischen Klanggeschlechtern, von hypo und mixo, von Proslambanomenos, Hypate hypaton, Peripate hypaton, etc. etc. etc. zu predigen, wo nicht gar, (was freilich fast unvernünftig zu nennen ist) unsre Theorie der Tonsezkunst auf jene sogenannte griechische Tonarten als Grundlage derselben bauen zu wollen, und die griechischen Klanggeschlechter als Fundament und Urquell aller musikalischen Weisheit anzupreisen! Es gilt hievon ungefähr eben das was wir oben Seite 18 von der harmonischen Akustik gesagt, und überdies auch noch das: dass wir überhaupt von Dingen von denen wir eigentlich sogar nichts recht wissen, wie von der griechischen Musik, nicht so viel Aufhebens machen, und damit nicht vornehm und gelehrt thun sollten.

Wir haben nun im bisjezigen Verlauf unsrer Theorie zuerst die Töne an sich, und unser Tonsistem überhaupt, dann die Gesammtheit aller möglichen Harmonieen, sowohl in ihrer Urgestalt, als in ihren Umgestaltungen, erforscht, haben demnächst gesehen wie mehre Harmonieen untereinander zusamengehörig eine Tonart bilden, und haben die verschiedenen Tonarten sowohl einzeln, als in ihren Beziehungen gegeneinander, kennen gelernt. Nunmehr können wir zur Betrachtung übergehen, wie mehrere Harmonieen zu einem Tonstüke aneinander gereiht werden. Diese Lehre (Lehre von der Harmonieenfolge), so wie die Melodik (Lehre von der Stimmenführung) wird der zweite Band enthalten, dessen erste Bogen, indem ich dieses schreibe, schon ebenfalls unter der Presse sind, und welcher also dem gegenwärtigen Ersten unmittelbar nachfolgen wird.

Ende des erſten Bandes.

Die wenigen sinnentstellenden Drukfehler welche der Aufmerksamkeit des Korrektors entgangen, sind in sämmtlichen Exemplaren mit der Feder berichtigt.

Anzeige.

Folgende neuere Werke von Gottfried Weber sind in der Hofmusikhandlung von B. Schott in Mainz, und durch jede solide Musik-oder Buchhandlung, zu haben.

Sonata per il Cembalo, dedicata al suo amico C. M. WEBER, op. 15. Bonn bei Simrock. 2 fr. 50 ct. — Zwölf *vierstimmige Gesænge*, VOGLERN gewidmet, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, op. 16. 2te Auflage, Augsburg, bei Gombart et Comp. 3 Hefte, jedes 1 fl. 20 kr. — Zwölf *Gesænge* für Eine Singstimme, mit Klavier oder Guitarre, der KÖNIGIN von BAYERN gewidmet, op. 17. Bonn bei Simrock, vier Hefte, jedes 1 fr. 50 cent. — *Te Deum laudamus*, dem SIEGENDEN TEUTSCHEN VOLKE geweiht, op. 18. Text lateinisch und teutsch. Offenbach bei André, Partitur und Stimmen 6 fl. 30 kr. Partitur allein 3 fl. Stimmen allein 4 fl. 30 kr. — *Gesænge* von Göthe, Jean Paul Fr. Richter, Alexander von Dusch, und. A. für eine Singstimme, mit Guitarrre oder Klavier, op. 19. Bonn bei Simrock, 1 fr. 50 cent. — *Triumphmarsch* für volle Feldmusik, in F, oder Es, op. 20. Mainz bei Schott, Hofmusikhandlung, 1 fl. — *Leier und Schwert*, Gesänge, mit Klavier oder Guitarre, op. 21, Bonn et Cölln bei Simrock, vier Hefte, jedes 2 fr. — *Geistliche Kinderlieder*, nach Nägeli's zweistimmigen Weisen, mit figurirter Orgelbegleitung, op. 22. Leipzig bei Hofmeister, 10 Gr. — *Gesænge* für tiefe Stimmen, mit Klavier oder Guitarre, op. 23. Leipzig bei Hofmeister, 18 Gr. — *Requiem*, DEN MANEN DER SIEGER BEI LEIPZIG UND BELLE-ALLIANCE geweiht, für Männerstimmen, Altviolen und Bässe, zwei Hörner, Pauke, und obligate Orgel, (oder statt der Orgel zwei Klarinette und zwei Fagotte,) Trompeten, Posaunen und Kontrofagott ad libt. op. 24. Partitur mit beigefügtem Klavierauszug und teutschem und lateinischem Text, Offenbach bei André, 4 fl. 30 kr. — *Lieder* von Schiller, Göthe u. a. für eine Singstimme, mit Guitarre oder Klavier, op. 25. Augsburg bei Gomhart et Comp. 54 kr. — *Trio* N.o 1. für Violin, Viola und Violoncell, op. 26. Augsburg bei Gombart et Comp. 1 fl. 48 kr. — *Aufmunterung, ein Rundgesang* von I. Ihlée, mit Waldhornbegleitung, Mainz bei Schott, 12 kr. — *Messe* N. 1. op. 27. mit obligater Orgel, Text lateinisch und teutsch. Partitur und Klavierauszug. Mainz bei Schott, fl. kr. — *Messe* N.o 2. op. 28. mit lateinischem und teutschem Text. Partitur und Clavierauszug. Bonn et Cölln bei Simrock, fl. kr. — *Theorie der Tonsezkunst*, erster Band, Grammatik der Tonsezkunst, 8vo, Mainz bei Schott, Hofmusikhandlung. Op. 29.

MA 28 1935